






**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة الحاج لخضر–باتنة1-**

**كلية اللغة والأدب العربي والفنون**

**قسم اللغة والأدب العربي**


# بنية الخطاب الشعري الموحدي

# ديوان الشاعر الجراوي أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي القديم


**تقديم الطالب:**

**غنيمي الوردي**

**إشراف الأستاذ الدكتور:**

**أ.د محمد حجازي**


| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ.د. علي خذري | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| أ.د. حجازي محمد | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مشرفا ومقررا |
| أ.د. ذوب رابح | أستاذ التعليم العالي | جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة | عضوا مناقشا |
| أ.د. مدور عيسى | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | عضوا مناقشا |
| د. رشيد بلعيفة | أستاذ محاضر –أ- | جامعة عباس لغرور خنشلة | عضوا مناقشا |
| د. شاكر لقمان | أستاذ محاضر –أ- | جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي | عضوا مناقشا |

**السنة الجامعية 2015 – 2016**

# إهداء

إلى روح أبي الطاهرة رحمه الله.

إلى أمي أطال الله عمرها.

إلى كل من تألم لمخاض هذا العمل وفرح بمولده.

إلى زوجتي وأبنائي من كبيرهم إلهام إلى آخر العنقود أفنان.

إلى زملائي الأساتذة بجامعتي عباس لغرور خنشلة والحاج لخضر باتنة.

إلى كل من اعتبر العلم واجبا من المهد إلى اللحد واتخذه شعارا يعمل لتحقيقه.

إلى كل من وقف عونا موجها كان أم مشجعا أو حتى ناقدا لهذا العمل.

# مقدمة

لاتزال دراسة الأدب المغربي القديم تفتقر إلى البحث عن كنوزه التي أغفلتها الدراسات المشرقية في معظمها، فقد دأبت جل الدراسات العربية على التعامل مع هذا الأدب تعاملا تاريخيا، يحجب الكثير من وجوه الإبداع فيه، لهذا اعتراه بعض الظلم وعدم الإنصاف، كما ظلت نظرة المشرق إلى الأدب المغربي القديم على أنه مجرد أدب مـُقلّد ومجارٍ للأدب المشرقي، ولعلهم تأثروا بقول الصاحب بن عباد: (بضاعتنا ردت إلينا) عندما وصله مصنف ابن عبد ربه العقد الفريد،وإن كان مفهوم العبارة الظاهري يوحي بالتقليد في التأليف والتكرار من ذكر شعراء المشرق، إلا أن العبارة تنم أيضا عن تعطش أهل المشرق إلى معرفة أخبار شعراء أهل المغرب، بعد أن ضجّت مصنفاتهم بأخبار شعراء المشرق.

ومما زاد الهوة اتساعا في الدراسات النقدية المشرقية، هو أنهم اعتبروا الأدب المغربي أدبا أندلسيا، دون أن يدركوا أن الأندلس كان في عهد المرابطين والموحدين قطعة تابعة في جله للدولتين، فلم يكن الأدب الأندلسي في هذه الفترة إلا جزءا من الأدب المغربي، ولم تكن عاصمة الخلافة في العهدين السابقين إلا في المغرب الأقصى، وما كان الأدب إلا تابعا في معظمه للاتجاه السياسي والديني للدولتين، وما كان قصر الخلفاء إلا حاضنة يؤمها الشعراء من كل حدب وصوب سعيا وراء السلطة والمال، فهاجروا إلى المغرب وأبدعوا في التعبير عن خصوصيات الدين والسياسة والفكر في المغرب، فكان الأولى أننسبهم إلى الحقبة التي عاشوا فيها، ونبغوا في رحابها فنقول شعراء الدولة المرابطية، وشعراء الدولة الموحدية،سواء نشؤوا في الأندلس أو المغرب، فيكون التصنيف وفق النظام السياسي الذي حكم المغرب والأندلس لسنوات طوال.

فالشعر المغربي القديم هو إنتاج ثقافة معينة في ظروف تاريخية معينة، فالبرغم من الصلات التي لايُنكرها باحث بين المشرق والمغرب، تعود أساسا إلى الجذور الدينية

والفكرية والثقافية، إلا أن خصوصية الأدب المغربي اقتضتها جملة من الاختيارات المذهبية والسياسية، لذا لايجب التسليم بسهولة إلى الرأي المتداول في كتاباتهم بأن الشعر العربي المغربي هو شعر مشرقي بجغرافية مغربية،وإن كنا نسلم بأسبقية الشعر المشرقي لظروف تاريخية وجغرافية، إلا أننا يجب أن نقر أن الأدب المغربي المتميز منذ القرن الخامس الهجري، في الوقت الذي بدأت مواطن الأدب آيلة للذبول في المشرق، فظهرت في الشعر المغربي جماليات مستحدثة وأغراض جديدة كالمولديات والنعليات والحجازيات وغيرها.

وارتبط الأدب المغربي القديم بالسياق الثقافي العام، فحافظ على استقلاليته على الأقل في جانبه الديني،وإن كان المشرق هو مركز الحضارة الإسلامية، غير أن المغرب ظل له فردانيته التي لا يجب نكرانها، فالحضارة الأندلسية في مرحلة من مراحل ازدهارها هي جزء من المغرب -على الأقل سياسيا وإقليميا - فأنتجت تصورات فكرية وأدبية ولغوية، كانت تختلف في بعض وجوهها عن مثيلاتها في المشرق.

كما أن الضيم لم يلحق الأدب المغربي القديم من الدارسين في المشرق فقط، بل جاءه من ذوي القربى وهو أشد مضاضة، فتعداه إلى النقاد المغاربة أنفسهم، فقد تجللوا بعباءة المشرق ويمموا اتجاه شعرائهم، وغفلوا عن ذكر شعراء المغرب في تصانيفهم، حتى على سبيل الاستشهاد والتمثيل، والغرابة تزداد عندما نصطدم بخلو كتاب الحماسة للجراوي من أثر شعر المغاربة، وحتى من شعره.

ولعلنا نقف عند ظاهرة أخرى نراها اجحافا آخر يُضاف إلى قائمة ما تم ذكره سابقا، تمثل في الدراسات المغربية التي بدأت بكتاب النبوغ المغربي للأستاذ عبد الله كنون، فخص فيه شعراء المغرب الأقصى بالتعريف، فجاءت دراسته إقليمية مصرحا: "أن الكتاب جمع فيه من العلم والأدب والتاريخ والسياسة، بغية تصوير الحياة الفكرية لوطنه

المغرب"، فظهر القصد وانكشفت النية،إن كنا نعترف بالجهد المتفرّد والعمل الجاد، والسبق المبكّر في الدراسات الأدبية المغربية.

ونحا نحوه الأستاذ الجراري في كتابه الموسوم – الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه - يقول الأستاذ نجيب العوفي: إن القضايا والظواهر التي قاربها الجراري "لا تتقيد بزمان، كما أنها لاتتقيد بمكان، لكن هاجس التفكير المغربي هو سداها ولحمتها"، فكان الاتجاه هو إحياء الأدب المغربي انطلاقا من النظرة الإقليمية التي أصبحت عليها دول المغرب العربي بعد تقسيمات الاستعمار. ومن المعاصرين الذين خصوا الشعر المغربي القديم بالدراسة الحسن الطاهري الذي سار على نهج السابقين في تخصيص أدب المغرب الأقصى في كتابه لموسوم (الإبداع الموحدي)، فجاء في مقدمة بحثه؛ "عرف المغرب الأقصى في عهد الموحدين ثورة فعلية شملت مختلف الميادين "وكأن المغرب الأدنى والأقصى لم يشاركا في هذه الثورة العلمية، التي ساهم فيها كل جهابذة الفكر والأدب من الحدود الشرقية لليبيا مرورا بتونس القيروان وبالجزائر بجاية وتلمسان أوسط العقد.

إذا كان قدر الأدب المغربي القديم أن يتأخر ظهوره لأسباب عديدة منها ماذكرنا ضمنيا من عدم اهتمام المشرق به واعتباره ملحقا بالأدب الأندلسي، ومنها أسباب أخرى بالرغم من أنه آخر ماتنفست به العربية في أقطارها المفتوحة كما قال محمد تاويت، فإن اهتمام الباحثين المعاصرين تكثفت للكشف عن كنوزه الدفينة في أمهات المصنفات، فعادت الحياة مرة أخرى إلى الأدب المغربي، ودبت الروح في أوصاله.

ولعل أريحية الباحث في التعامل مع الأدب المغربي القديم، يقتضي الانفتاح على خارطة هذا الأدب في شموليته وتعدد أماكنه وتنوع توجهاته، وهو هدف البحث الذي خص شاعرا أمازيغي الأصل مغربي الموطن موحدي الدولة، للبحث في شعره، فرأيت أن

يكون الشاعر الموحدي أبو عباس الجراوي موضوعا خصبا لدراستي، لأنه يمثل علامة فارقة في العهد الموحدي، الذي شكل فيه الشعر معلما واضحا في تاريخ الفكر المغربي، وكان انطلاقة لأسس ثقافية إسلامية مذهبية، لها منظورها الخاص في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، فعرف هذا العصر أدبا مغربيا أصيلا تميز بالإتقان والإبداع، وساهمت البيئة السياسة والدينية في ازدهاره، لما لقيه من عناية ورعاية الخلفاء، فعبر عنهم وآمن بعقيدتهم، وذاد عن سياستهم، وهاجم خصومهم، وسجل انتصاراتهم فكان ناطقا بالحياة الدينية والسياسة في عصرهم، فكان الجراوي خير من مثله بالإتقان والإبداع، متأثرا بالحياة الدينية والسياسية والثقافية خلال حكم الموحدين، حتى غدا شعره في نظر بعض النقاد مصدرا تاريخيا، يمكن توظيفه في دراسات سيكولوجية وأنثربولوجية، من أجل استكناه العناصر الثقافية للمجتمع الموحدي، ولعلنا نسترشد بقول الخليفة الأول للموحدين عبد المؤمن بن علي عندما وضع الجراوي في مقدمة شعراء الموحدين في بداية حكمهم حين خاطبه قائلا: يا أبا العباس إننا نباهي بك أهل الأندلس.

إن نصوص الجراوي تكتنز بالطاقة الإبداعية والأدوات الجمالية، تغري الباحث وتجذب إليها المتذوق، لذا كان لزاما على الباحث أن يعكف على دراسة النص الموحدي ملتمسا المناهج الحداثية،ليعكس جماليات فيه تُستشعر ولاتُرى، فكان هذا من أهم الأسباب التي استفزت الباحث لدراسة شعر الجراوي، كما أن بحثي في رسالة الماجستير والموسوم بالترسل السياسي والدينيفي عهد الموحدين زاد من رغبتي وإصراري على خوض هذا المعترك الأدبي، وآثرت أن أخوض لجج النص الشعري الموحدي من خلال شاعرهم "أبو العباس الجراوي" بالرغم من مشاق هذا المسلك، إلا أنني وجدت في ديوان الجراوي كل الإغراءات التي تدفعني إلى الدراسة والبحث، لأنه يحمل قيما تاريخية ودينية وفنية، ولما لمست فيه من خلال القراءة الأولى زخما من الدلالات المتعددة والجماليات

المتفردة، وهو الجانب الموضوعي الذي أجج الرغبة في دراسة هذا الديوان، فجاءت الإشكالية عبارة عن مجموعة من التساؤلات وقضايا ومحاولة البحث الإجابة عنها.

كيف يمكن الاستفادة من وسائل منهجية حديثة في دراسة متن شعري قديم ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها زمنيا وتفاعليا؟ ماهو المقوم الفني المتحكم في بناء النص الأدبي القديم؟ أهو الإبداع المحض المتولد عن الذاتية؟ أم الإبداع المؤسس على التفاعل بين النصوص؟ مامدى تشبع النص الشعري بالحمولات الدينية والسياسة؟ هل يمكن الوصول إلى دلالات النص الشعري المغربي القديم الخفية من خلال اللغة الشاعرة؟ مامدى وصول المتلقي لشعرية الصورة، وتحديد أبعادها في شعر الجراوي؟ وما الكيفيات الواقفة وراء خلفية الممارسة الشعرية في أبعادها وتناصها ودوافعها؟

ولتحقيق غاية هذا البحث اتخذت المنهج الأسلوبي أداة لدراسة ديوان الجراوي لما له من قدرة على انفراده بالنص، لإبراز أهم ظواهره الأسلوبية وقيمته التعبيرية والجمالية، باستنساخ كل مقومات الدرس الاسلوبي في أطوار الدقة النصية، ومجاراة الفعل الابداعي الجمالي، لأن النص الأدبي عبارة عن وقائع لغوية يمكن إخضاعها للقوانين التي حققها علم اللغة، إلا أن الأسلوبية لا تعنى باللغة في ذاتها، بقدر ما تعنى بقوتها التعبيرية وتأثيرها الجمالي وجورها في إنتاج المعنى وإبداع الدلالة ،كما استعان البحث بالأسلوب الإحصائي في بعض فصوله، لحصر متغيرات البنية لإيقاعية والتركيبية وإبراز دورهما في البناء الفني عند الجراوي.

وكان اختيار ديوان الشاعر الجراوي موضوعا للتحليل الأسلوبي وذلك لإلقاء الضوء على جوانب الإبداع اللغوي فيه ،من خلال وصف طريقة تشكيلها واستنباط دلالاتها، وقوتها التعبيرية وما تضمنته من صور مجازية، وما يمكن أن ينضم إلى قائمة اللغة من أصوات ووزن وقافية، إيمانا بالتأثير المتبادل بين اللغة ومكونات الإبداع

الأخرى، كما هو إيماني بالاستعانة بالمناهج الأخرى لتحقيق الغاية المرجوة من البحث.
يقع هذا البحث الموسوم "بنية الخطاب الشعري في العصر الموحدي"الشاعر أبو العباس الجراوي أنموذجا في مدخل وستة فصول:

جاء المدخل ربطا للخطاب بالأدب الذي يُعد مظهرا حيويا من مظاهر اللغة، لأنه من يسمح بظهور كينونتها ووظيفتها، ذ يغدو النص الأدبي نسيجا لغويا يفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، فيتحول مفهوم الخطاب إلى ممارسة فعلية لها خصوصيتها في الترابط والتتابع، كما أشار البحث إلى جدلية مفهومي الخطاب والنص، لأن النص يقترب أحيانا ويتماهى أحيانا أخرى مع مفهوم الخطاب ،فيصعب التفريق بينهما، ومقاربة الخطاب والنص لا تتم انطلاقا من حقل معرفي واحد، بل اعتمادا على تضافر حقول معرفية متعددة، فعرض البحث مجموعة من الحقول المعرفية للوصول إلى تصور لمفهومي الخطاب والنص وعلاقتهما المتكاملة.

ورصد البحث مفهوم البنية وحاول أن يستشف حدودها، والربط بينها وبين الأسلوبية.
وجاء الفصل الأول بعنوان: المضمون المدحي الديني والسياسي ليكشف عن هيمنة غرض المدح على جل نصوص الجراوي، ليصبح ظاهرة تبناها البحث فارتكز مضمون المدح السياسي والديني حول الخلفاء الموحدين وعقيدتهم ،فاصطفاها الجراوي خالصة للموحدين، ومبطلة لبقية العقائد السائدة أو السابقة، فاستمد المدح العقدي عند الجرواي مرجعياته من العقيدة التومرتية، فأضفى على الخلفاء هالة من القداسة الروحية رفعتهم من مصاف البشر إلى منازل الأنبياء لاتصافهم بالعصمة والمهدية والإمامة، فحافظوا بذلك على ملكهم وتعلق العامة بهم و آمنوا بعقيدتهم، كما ساهمت الانتصارات المتتالية للموحدين سواء في المغرب أو الأندلس في صعود نجمهم، فسجل الجراوي بشعره تلك

الانتصارات وأضفى على الخلفاء كل صفات الشجاعة والمروءة، فتحولوا إلى أبطال لايمكن قهرهم أو الوقوف في وجه جيوشهم.

ويُعنى الفصل الثاني:المضمون المدحي الخِلقي والخُلقي بتتبع معاني المدح في شعر الجراوي التي تمثلت في الخصال الرفيعة والأخلاق الكريمة والقيم الجليلة والمبادئ العظيمة التي عرفها العربي منذ القدم، فنبع من عقيدة ثابتة تتشرب من التصور التومرتي، فكانت مضامين شعر الجراوي تنهل من الفضائل العامة التي كان يمدح بها العربي، كما ربط الماضي الإسلامي بحاضره فاستدعى أهم الشخصيات الدينية من أنبياء ورسل، وأعاد التاريخ الإسلامي لإضفاء روح القداسة على الخلفاء الموحدين ومدحهم بما تميز به هؤلاء الأنبياء والرسل.

ويتضمن الفصل الثالث: البنية الإيقاعية الخارجية حيث تعد البنية الإيقاعية من أهم الركائز التي استندت إليها اللغة، فضلا عن تلك العلاقة بين الإيقاع والمعنى، ويعد التحليل الإيقاعي للنص الشعري سبيلا ممهدا للوصول إلى دلالاته. لقد تتبع البحث الفصل بين مفهومي الوزن والإيقاع، ليعتمد على أن الوزن مجموعة من التفعيلات يتألف منها البيت، والإيقاع هو تلك النغمات التي تتكرر وفق توالي الحركات وإن كان الفصل بينهما أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر من الصعوبة بمكان، لأن القالب الوزني وترددات الإيقاع تتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص،كما أن الوزن لايُعد سمة إبداعية وفق المواصفات الخليلية، لأنه مشاع ومشترك بين الشعراء، إلا أن حسن اختيار أوزان معينة دون أخرى هي التي تميز العمل الأدبي كما هو شأن شاعرنا الجراوي الذي اتكأ على الأوزان الطويلة التي تتلاءم مع غرض المدح، لذا اعتمد البحث مصطلح الإيقاع لأنه يشمل الوزن والقافية، مع فصل التقنيات الداخلية التي تساهم في الرفع من

إيقاع النص، وتكثيف دلالته، من تكرار الأصوات والحروف وغيرهما إلى الفصل الذي يليه.

وعالج الفصل الرابع الإيقاع الداخلي في نصوص الجراوي؛ يعزز تكرار الأصوات والحروف الدلالة المحور ية لسياق المعنى، فالوحدات الإيقاعية المتماثلة يحقق إثارة وتأثيرا في المتلقي، لأن تكرار صوت أو حرف معين يحقق إيقاعا مائزا، تصنعه الأصوات المجهورة والمهموسة.

لقد اعتمد البحث على دراسة الإيقاع الداخلي في شعر الجراوي معتمدا على المظاهر التي ترافقه من تواتر الحركات والأصوات بنوعيها المجهورة والمهموسة، مع ربطها بالحالة الشعورية للمبدع، وتأثرها على المعنى، ومساهمتها في تكثيفه، لأن للجانب الصوتي أثرا واضحا في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته.

وجاء الفصل الخامس بعنوان 'التراكيب المعيارية في نصوص الجراوي"؛ إن التركيب متعلق ببنية اللغة، بوصفه الغاية النهائية للنص، ولكونه الدال الحقيقي عليه، فلا يمكن فهم النص إلا من خلاله، وهذا لايعني أن بناء الجملة تركيب يتم بمعزل عن دلالته، لأن الدلالة نتاج ومضمون وشكل، وبيان الدلالة يتم باجتماع هذه العناصر الفنية في النص، فكانت الدراسة مركزة على عناصر التركيب فجاء هذا الفصل ليقف على بنية الجملة سواء أكانت فعلية أم اسمية، متوقفا أمام أهم الظواهر النحوية من تقديم وتأخير وحذف وذكر .

ورصد البحث إسهام التراكيب في مختلف صور انحرافها عن ترتيبها المعياري، وكشفعن أثرها في تجديد تجر بة الشاعر التي أنشأها من نسيجه الجديد، فولد دلالات متنوعة، وقف عندها البحث في مواطنها. كما أسهم الحذف والذكر في نصوص الجراوي

في توليد الغموض، الشيء الذي وجه هذا الفصل إلى البحث عن أوجه التأويل والبحث عن الدلالات المحذوفة.

وكان الفصل السادس في دراسة الانزياحات الأسلوبية في شعر الجراوي؛ لقد جسم أسلوب الخبر والإنشاء ظلال جمال نصوص الجراوي، فاستمد البحث من جواهر الأساليب التعبيرية المعاني والإبعاد المقصودة، فتتبع البحث تنوع هذه الأساليب ومدى تأثيرها في تكثيف المعنى وتعميق الدلالة.

كما خص هدا الفصل أيضا الصورة الاستعارية وصورة التشبيه مقتصرا عليهما لتكوين وتأسيس الدلالة الإيحائية في الأسلوب البياني للشاعر، وذلك عن طريق العمل الإجرائي على النصوص المختارة كشواهد على إثبات دور الاستعارة والتشبيه في تأسيسهما في صنع الدلالة الإيحائية للنص الشعري عند الجراوي.

بقي أن نوضح أن تكرار الشواهد في البحث جاء لغرض تتبع الظواهر الأسلوبية في نصوص الجراوي، فاجتمعت في نصوص دون أخرى بالرغم من محاولة البحث توزيع الشواهد على جميع القصائد، إلا أن أغلبها كان مقطوعات قصيرة أو نتفا لم تتضمن الظواهر التي يسعى البحث لإبرازها.

وذُيل البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج، وفي مقدمتها أن النص الجراوي سار في اتجاه واحد لم يحد عنه طوال حياته الإبداعية، مع بعض النتف التي خصها للهجاء، لكنها لم تشكل ظاهرة بارزة كالمدح، الذي خص به الموحدين دون غيرهم، فغلبت على حمولاته المضمونية المفردات المدحية العقدية والسياسية التي تبناها الموحدون طوال فترة حكمهم، فكان المضمون العقدي هو الوجه الآخر للمضمون السياسي، مع ما شابه من مبالغات رفعت الخلفاء إلى مصاف الأنبياء والرسل.

اعتمد الجراوي على البحور الطويلة لأنها القادرة على استيعاب الشحنات العاطفية المتدفقة في مدح الموحدين، واتساع مساحاتها لاحتواء مقاصده، وتنوع إيقاعاته داخل البحر الواحد متوسلا ما أتاح له البحر من علل وزحافات. ذوبان ذات الشاعر وانصهارها في ذات الممدوح، من خلال جل الضمائر الموظفة في شعره، فجاءت في أغلبها للمخاطب الجمع أو المفرد أو الغائب.

استعان البحث في مختلف مراحله بمجموعة من المصادر والمراجع تنوعت بين مراجع تاريخية وسياسية ودينية وأدبيةوا بداعية متنوعة، كان من أبرزها:

ديوان الجراوي تحقيق محمد كردوهو جامع لأشعار الجر اوي ويحتوي على (52) قصيدة ومقطوعة، وهي المدونة التي اتخذها البحث مركز الدراسة.

وكان الجراوي محل دراسة موضوعاتية موسومة بـ :أبو عباس الجراوي شاعر الموحدين، جمع فيها الباحث حسن الشبيهي حسني مجموعة من أشعاره وصنفها وفق الحروف الهجائية، مع دراسة موجزة لبعض موضوعاته، فلم تكن إلا جمعا لبعض من أشعار الجراوي، وذكرا لمضموناتها المدحية، بالرغم من أهميتها في الدراسات المغربية.

وخص الباحث حسن جلاب الجراوي بجزء من كتابه الموسوم بـ: الدولة الموحدية– أثر العقيدة في الأدب –و اتخذ جملة من قصائده نماذج للتحليل الموجز الذي لا يشبع نهم القارئ، ولا يعطي لنص دلالاته الخفية والعميقة.

أما كتاب النبوغ المغربي في الأدب العربي لعبد الله كنون، فإنه مزج بين التاريخ والسياسة والأدب، غلب عليه الطابع التأريخي أكثر من الطابع الفني، فكان سردا للأحداث التاريخية وذكرا للعلماء والشعراء في كل دولة قامت في المغرب.

كما خص الباحث عبد الله علام هذا العصر بكتاب –الدعوة الموحدية– كان إلى التاريخ أقرب وا إلى سرد الأحداث والوقائع، وشرح الدعوة التومرتية أفيد.

ولعل بحث الدكتور الحسن الطاهري – الإبداع الموحدي بين شعرية النص وأدبية التلقي - أكثر قربا للمقاربات الحديثة، باعتباره مقاربة معاصرة انصبت في سياق معرفي متداول، وكشفت عن جماليات وشعرية الإبداع المغربي القديم، إلا أنها لم تكن متخصصة في شاعر واحد أو غرض واحد، بل تناولت مجموعة شعراء العصر الموحدي على امتداده، ماجعل الدراسة تأخذ من كل شاعر ما يخدم البحث ويحقق الاستشهاد، ففقد البحث عمقه وتخصصه، بالرغم من الاعتراف بجديته وتمسكه بالمناهج الحديثة، ونقل الأدب المغربي القديم إلى المناهج المعاصرة، مع ربطه بسياقه الاجتماعي والتاريخي والديني.

وجاء هذا البحث ليسد بعضا من ثغرات الدراسات الفنية السابقة للشعر الموحدي ويخص بدراسة شاعر واحد من هذا العصر، ويتمسك بمقاربة حديثة، كان شعر الجراوي حقلها الوحيد، وهو أيضا تعزيز للانتماء إلى هوية مغربية واحدة، تتكاثف الجهود لدراسة نصوصها الغميسة، متوسلة المناهج الحديثة، عسى أن تكون لبنة تضاف إلى جهود من سبقنا من الباحثين والمهتمين بالأدب المغربي القديم.

كما توسل البحث مجموعة من المصادر للتراثية و المراجع الحديثة، كالأسلوب والأسلوبية لعبد السلام المسدي، عدنان بن ذ يل–النص والأسلوبية– ومحمد الشاوش تحليل الخطاب في النظرية النحوية، ويوسف أبو العدوس –البلاغة والأسلوبية- وكريم زكي حسام الدين -الدلالة الصوتية- ، ومن المصادر التراثية –كتاب –منهاج البلغاء– لحازم القرطاجني، وأساس البلاغة للزمخشري، والخصائص لابن جني، وغيرها من كتب التراث التي استقى منها البحث بعضا من مادته النظرية، مع الرجوع إلى مختلف الكتب

المترجمة والرسائل الجامعية والمقالات المنشورة في مختلف المجلات العلمية، والمواقع الالكترونية الموثوقة، التي لها صلة وثيقة بموضوع البحث.

وأخيرا ومن الوفاء والعرفان أن أتقدم بالشكر الجزيل للمشرف الأستاذ الدكتور محمد حجازي الذي لم يبخل علي بتوجيهاته القيمة، وبرأيه السديد، وتهذيبه ماعن له من خطأ في هذا البحث، كما أن الشكر موصول إلى الأستاذ الدكتور يوسف الأطرش عميد كلية الآداب واللغات بجامعة عباس لغرور خنشلة على ما قدمه من جهد كان له الأثر البالغ في انجاز هذا البحث، فقد كان لي عونا طوال مدة إنجازه، وموجها في كل خطواته، ومقدما من المراجع ما توفر لديه، حتى استوى هذا البحث على سوقه، كما أشكر أساتذة جامعة خنشلة وفي مقدمتهم الدكتور بلعيفة رشيد الذي ساعد هذا البحث حتى استقام على شكله النهائي، كما أتقدم بالشكر لجامعة الحاج لخضر وأساتذتها وعميدها الذين أتاحوا لي فرصة البحث، ولايخلو أي عمل بشري من الخطأ والزلل، فإن أخطأت فمن نفسي والشيطان وإن أصبت فبتوفيق من الله، والله نسأل العفو والعافية.

# مدخل

## حفريات مفاهيم البحث

## وامتداداتها المعرفية

## مفاهيم البحث وامتداداتها المعرفية



### 1- الخطاب في مسار النشأة والتطور

- **إشكالية المصطلح**

يعد الخطاب عنصرا مركزيا في أغلب المجالات المعرفية التي انشغلت بتنميط الإنتاجات القولية ورصد خصائصها وبنياتها كالفلسفة واللسانيات والسيمائيات الأمر الذي أفضى إلى تعدد التصورات المحددة له وطبعه بكثير من الالتباس وتكمن صعوبة التحديد لأنه يُستعمل لمعان مختلفة وفي حقول متنوعة فتشعب بذلك المفهوم وتعدد تحديده. إن مصطلح الخطاب من المصطلحات النقدية الحديثة، التي شاع توظيفها في المدارس النقدية العربية بحكم احتكاكها بالتيارات النقدية العالمية، رغبة عند أغلبها في الاندماج بالسياقات المعرفية العالمية، وتجاوزا للمفاهيم التقليدية بالرغم من اعترافها بأصالة المصطلح مع مدلولات تقترب حينا من المصطلح الحديث، وتبتعد أحيانا أخرى لتنحى منحا يعالج الخطاب الشرعي.

إن مصطلح الخطاب كان مثار جدل في العقود الأخيرة، حيث اتسع استخدامه في مجالات معرفية مختلفة وتجاذبته تيارات أدبية استمدت مادتها من الدراسات الألسنية الحديثة، فتعددت بذلك مفاهيمه فتولدت مؤلفات مختلفة يسعى كم منها إلى تعريف يستند على خلفية إبستمولوجية وحتى أيديولوجية. فتكاملت في بعضها وتنافرت في البعض الآخر، إلا أنها صنعت حراكا ثقافيا ونقديا أثرى الأدب العالمي، فتعددت المناهج وتنوعت المدارس في معالجة الخطاب الأدبي فغاصوا في أعماقه وفككوا جزئياته وعزلوا مؤلفه وقتلوه أحيانا. لهذا فلا تتسق دراسة الخطاب انطلاقا من حقل معرفي أو نقدي واحد بل تكون بتضافر حقول معرفية متعددة؛ لأن كلٌ منها قدم مجموعة من المفاهيم لا تستقيم دراسة الخطاب إلا بها مجتمعة.

إن المحاولات التي بذلها النقاد للوصول إلى لغة مشتركة لتعريف الخطابوا زالة التنافر البارز في بعضها والوصول إلى التناغم - الذي هو بعيد المنال وهذا طبيعة

العلوم الإنسانية- باءت بالاستسلام للتعريفات التي تم التنظير لها في المدارس الغربية، واكتفوا بالعزف على قيثارتهم، وتبنوا في مجملهم المفاهيم الغربية.

إن الخطاب كمفهوم ومصطلح، أغرى النقاد العرب فأمسكوا به دون أن يكون لهم خلفيات فلسفية واجتماعية وفكرية تسمح بظهوره، كما هو" الشأن في مواطنه الأصلية[1]"، لأن المصطلح يُ ولد باجتهاد فردي، ويظل في حالة تبلور وتطور مصاحبا تطور المجتمع، إلى أن يصل إلى مرحلة النضج، ويكون بذلك المناخ قد تهيأ لميلاده، كما أنه يرمز إلى حركة فكرية ذات سياق تاريخي، وفلسفة جمالية وملامح فنية[2]. فالخطاب بشكل عام والخطاب الأدبي على الخصوص هو خطاب جمالي بامتياز بالرغم مما يستبطنه من توجهات دينية أو اجتماعية أو سياسية أو ثقافية يُمتع القارئ ويُ وجهه فيصنع بذلك تراكما فنيا يحيله للقارئ ليلتمس فيه المعاني والسياقات والجماليات والتوجهات، مستعصيا عليه الوصول إلى فصل الخطاب لأنه يبقى مفتوحا على تقويمات أخرى مختلفة تخضع هي أيضا لسلطان المتلقي وطبيعته الجمالية والأيديولوجية، فيحمل بذلك عدة أنساق وعدة إيحاءات بالرغم من منبع العمل الإبداعي الموحد وصدوره عن هاجس واحد وذات واحدة.

لقد استطاع الخطاب النقدي العربي الحديث أن يندمج في المقاربات الحديثة، ويستثمر هذه المصطلحات في دراسة الخطاب الإبداعي عامة والخطاب الشعري القديم خاصة، لما يحمله من رؤية معرفية غنية ويبتعد عن الزمان والمكان إلى اللازمان وا إلى اللامكان،فيلقي بظلاله على الأنساق المعرفية الحديثة فتتجدد سياقاته وقراءاته ويُ عاد إنتاج الخطاب القديم بأدوات إجرائية حديثة.

---

[1]- محمد صلاح زكي. الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، 2001. ص: 28

[2]- عبد الحميد إبراهيم. " قضية المصطلح الأدبي". مجلة البيان الكويتية، العدد 238، 1986

إن الحديث عن الخطاب كمفهوم يحيلنا إلى ثقافتنا التراثية، وأبجدياتنا اللغوية ونموه في أحضان المدارس التراثية العربية القديمة، خاصة منها الدينية قبل أن يستوي في أحضان المدارس الحديثة، ومن هنا يقتضي الحال تحديد السياقات اللغوية التي جاء فيها لفظ الخطاب، ومنبع هذا المفهوم في الكتابات التراثية العربية قبل تكوين وتشكيل المصطلح، وارتباطه بالخطاب الأدبي متخطيا الخطابات الأخرى التي لاتتسق والعمل الإبداعي.

- **الخطاب في المفهوم**

بالرجوع للمعاجم العربية نجد أنها تناولت مادة (خطب) بالمعنى نفسه مع فروق بسيطة، وتوسعات متباينة، ففي لسان العرب: "مادة خ ط ب، خطب فلان إلى فلان، الخطبة والخطبة أي إجابة، والخطابة والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان"[1]. جاء في الصحاح للجوهري: "وخطبت على المنبر خطبة بالضم، بالكلام مخاطبة وخطابا"[2]. وفي المعجم الوسيط "خاطبه خاطبة وخطابا كالمه وحادثه، وخاطبه وجه إليه كلاما أو وعرف الخطاب"[3]وعرّف صاحب القاموس المحيط مادة خطب كما يلي: "الخَطْبُ: الشأن، والأمر صَغُرَ أو عَظُمَ، وذلك الكلام خُطبَة أيضا أو هي الكلام المنثور المُسجَع ونحوه، ورجل خطيب حسن الخُطبَة"[4]. وورد في معجم الكافي: الخطاب مصدر خاطب: المواجهة بالكلام، ويقابلها الجواب والرسالة، والخطابة مصدر خطب: عمل الخطيب وحرفته،والخُطب مصدر خطًب: الحال والشأن قال تعالى: "ماخطبكم أيها المرسلون" لأن الأمر الشديد يكثر فيه التخاطب،وغُلب

---

[1] - ابن منظور. لسان العرب. مكتبة دار المعارف، القاهرة، 1979. مادة خ ط ب. ص: 360

[2] - الجواهري. الصحاح. تح/ نبيل بديع يعقوب و محمد الظريف. ج1. دار الكتب العلمية، بيروت، مادة خطب.

[3] -المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، القاهرة، مطبعةمصر ، 1960. مادة خ ط ب. ص: 165

[4] - الفيروز آبادي. القاموس المحيط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988. ص: 63

استعماله للأمر العظيم المكروه، جمع خطوب. الخطبة مصدر خطب: ما يخطب به من كلام[1]".

أما معجم المصطلحات العربية فجاء تفسير الخطاب على أنه: " الرسالة تنقل من مرسل إلى مرسل إليه، تتضمن عادة أنباء لاتخص سواهما، ثم انتقل مفهوم الرسالة من مجرد كتابات شخصية، إلى جنس أدبي قريب من المقال في الأدب العربي سواء أكان نظما أونثرا[2]". وفي معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الخطاب معناه: "اللغة المستخدمة أو استخدام اللغة، لا اللغة باعتبارها نظاما مجردا"[3]. أما لفظ الخطاب في المعاجم الأوروبية، فهو مأخوذ من الكلمة اليونانية التي تعني الحديث والمحاورة والبيان أو الخُطبة، ليتطور معنى اللفظ في نهاية القرن السابع عشر ليصبح عرض وتحليل موضوع أو فكرة معينة، بمنهجية علمية مقننة.

وقد ورد في معجم الخطاب أنه اتصال فكري بوساطة الكلام أو هو شكل ممتد من الكلام المنطوق أو المكتوب يعالج موضوعا معينا، يتضح من خلال المعاني السالفة للخطاب، أن المفهوم اللغوي يتمحور حول اللغة أو الكلام سواء أكان منطوقا أم مكتوبا، يعبر عن أفكار، والقصد منه الاتصال بطرف آخر قصد التبليغ أو الإفهام؛ فالخطاب يستند اللغة، وهي وعاء لحمل القصد، يقتضي في كينونته مرسل ومرسل إليه ورسالة، لتتم عملية التواصل الذي ينشده الخطاب، ويتحرى في استعمال أدواته ومقتضياته، سواء اللغوية أو الفنية، لأن الغاية هي الوصول إلى السامع أو القارئ، فتتعالق الغاية مع الأداة فيستوي بذلك مفهوم الخطاب، الذي اتفقت كل المعاجم اللغوية على أنه الحديث والكلام

---

[1]- محمد الباشا. الكافي. معجم عربي حديث. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1992. ص: 414

[2]- خليل أحمد خليل. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط1. دار الفكر اللبناني، 1995. ص: 90

[3]- محمد عناني. معجم المصطلحات الأدبية الحديثة. ط3. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2003. ص: 123

مع طرف آخر، ويكون الحامل - اللغة –هو الرابط بين الرسل والمرسل إليه، بغية التواصل بما يفرضه مخزون المخاطب من معارف وسياقات، لتكتمل عملية الممارسة الخطابية التي تصف الواقع أو جزء منه للتعامل الذاتي، كالمخاطبات الجارية بين عموم الناس أو أن تصنع عالما جديدا وليد التخيل، كشأن العملية الإبداعية عموما.

**2 -الخطاب في الموروث التراثي العربي القديم**

يتحدد لفظ الخطاب انطلاقا من القرآن الكريم، حيث وردفي مواضع عدة بمعنى الكلام الذي يملك الحجة والفصل في الأمور، ويتحلى بقدر من البلاغةالتي تمكّن صاحبها من إقناع الآخر قال تعالى: "وشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَءَاتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَفَصْلَ الخِطَابِ" (سورة ص، الآية **20**). وقال في آية أخرى: "رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَانِ لاَ يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا" (سورة النبأ الآية **37**). وقال: "فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا المُرْسَلُونَ"(الذاريات، آية **31**). وقال في موضع آخر "وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلاَمًا"(سورة الفرقان، الآية **63**).

لم تخرج المعاجم العربية عن المعنى الوارد في سياقات القرآن الكريم، فقد جاء عند الجوهري:وخطبت على المنبر خُطبة بالضم وخاَطبه بالكلام مخاطبة وخطابا[1]. وعند الزمخشري جاء الخطاب بمعنى المواجهة في الكلام أو أحسن الكلام، ويتعدى المعنى إلى الخُطبة والخِطبة ليشتركا في حسن الكلام وجماله[2]. تأثرت المعاجم العربية بالتفاسير وحاولت أن لا تخرج عن سياقاتها اللغوية؛ فـ **ابن منظور** يشرح فصل الخطاب فيقول: "هو أن يحكم بالبينة أو اليمين قبل أن يفصل بين الحق والباطل[3]. فتساوق بذلك المعنى

---

[1]- الجوهري. الصحاح. مادة خ ط ب. ص: 321

[2]-الزمخشري. أساس البلاغة. تح/ مزيدنعيم دقوتي المعري. مكتبة لبنان، ناشرون، 1998. ص: 245

[3]-ابن منظور. لسان العرب. تح/ أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصاوي العبيدي. دار إحياء التراث، لبنان، 1997. ص: 135 و360

الشرعي والمعنى المعجمي، بخلاف المعاجم الحديثة التي تأثرت بالثقافات الأخرى، فكانت أميل إلى المصطلحات الأدبية التي تنتمي إلى نسق ثقافي مختلف، حيث" تم ترحيل المحتوى الذي نشأ في تضاعيف ثقافية لها شرطها التاريخي وحل محلها محتوى آخر له خصائصه الدلالية التي تكونت في ظرف تاريخي آخر[1]".وإن كان الخطاب اتخذ في مرحلة معينة معنى الكلام ليقترن بعلم الأصول فاستخدمه الأصوليون مرادفا للكلام، ووظفه اللغويون في دلالات محايثة للخطاب والتي لا يخرج عن إطاره الكلامي.

يقول **ابن جني** عن الكلام: "كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، والكلام واقع على الجمل دون الآحاد،وهو عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها[2]". إن تعريف ابن جني للغة؛ "بأنهاأصوات يعبر كل قوم بها عن أغراضهم[3]"، يحمل في ثناياه أربعة عناصر أساسية لمفهوم الخطاب المعاصر، وهو من صميم الدراسات اللسانية وتحليل أغراض الخطاب، فاللغة أصوات وظيفتها التعبير وترتبط بالجماعة اللغوية وعلاقة الجماعة بالفكر واللغة، كل هذه العناصر تجعل ابن جني يقترب من مصطلح الخطاب، من خلال ربطه اللفظ بالمعنى وعلاقة اللفظ باللفظ وعلاقة هذا الأخير بالحروف، فالعرب كانوا يعتنون بنظم ألفاظهم وترتيبها؛ لأن ذلك هو الطريق لإظهار أغراضها ومعانيها وما الألفاظ إلا خدم للمعاني"مع ربط الإعراب بالمعنى الوظيفي لإجراء السياق الكلامي ما يجعل الإعراب في خدمة الخطاب والفهم والتواصل "فالذي يرفع وينصب ويخفض ويجزم هو المتكلم إذ يبين عن المعاني التي يريدها بالألفاظ[4]". فالإعراب وسيلة من الوسائل التي يستخدمها المرسل لإيصال وتبليغ خطابه واضحا للمتلقين.

---

[1]-عبد الله إبراهيم. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999. ص:2

[2]-ابن جني. الخصائص. تح/ محمد علي النجار. ط1. دار الكتب المصرية، القاهرة، 1970. ص: 17

[3]-المصدر نفسه، ص: 18

[4]-الآمدي. منتهى السول في علم الأصول. الجمعية العلمية الأزهريةالمصرية، د ت. ص: 17

هذا ما قرب اللغويون من التعريفات الحديثة للخطاب، إلا أنهم لو يتجاوزا الجملة إلى المكوّن الأساسي للخطاب الحديث وهو النص، بالرغم من التوسعات التي نلمسها هنا وهناك عند بعض اللغويين كـ **الآمدي**، الذي يقول عن الكلام بأنه "تلك العبارات المفيدة تارة وعلى معانيها القائمة بالنفس أخرى[1]"، فالعبارات المفيدة تتشكل من جمل تآلفت فيما بينها لتشكل النص الخطابي. إلا أن المفهوم لم يصل إلى التحديد الذي يمكنه من الدخول في التعريفات الحديثة.

وقد نظر الجرجاني إلى الخطاب من الزاوية النحوية فجعل الحامل مرتبطا بالمحمول والكلام عنده، كل لايتجزأ والنحو يخدم العملية التواصلية، ولايتأتى السياق الكلامي إلا من خلال معرفة علامات الإعراب، وهو وحده الذي يتيح للخطاب أن يكون مفهوما لدى المتلقي، فخاصية النحو التواصل، لأنه يعبر عن مقاصد المتكلم، ولابد أن يحدث التجاوب بين الباث والمتلقي، كي تتم عملية التواصل ويستطيع الخطاب من تحقيق غرضه "حيث لايخلو السامع أن يكون عالما باللغة وبمعاني الألفاظ التي يسمعها[2]"؛ فيشترك بذلك المخاطب والمتلقي في المعرفة التامة للغة المشتركة، كي يتحقق الغرض من الخطاب المبثوث.

ويضيف **الجرجاني** معرفا الكلام على أنه: "المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام[3]"؛ فدلالة الكلام عند اللغويين مرتبط بنظم الألفاظ التي رُكبت فيها وفق سياق مخصوص، الغرض منه استيفاء المعنى المراد، فاستغنت بنفسها دلاليا عن غيرها كونها قد انطوت على شبكة دلالية خاصة ومتكاملة "الأمر الذي يجعلها تقوم بنفسها في وحدة مستقلة[4]".

---

[1]-عبد الله إبراهيم. الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة. ص: 2

[2]-عبد العزيز الجرجاني. التعريفات. ط1. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1978. ص: 194

[3]-المصدر نفسه، ص: 195

[4]-عبد الله إبراهيم.الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة. ص: 100

إن **الجرجاني** يركز على منطقية اللغة وفق منظور نحوي، ويقيم دلالة الخطاب اللغوي على قاعدة الإسناد التي تكون من ثلاثة أطراف أساسية: المسند، المسند إليه، وناقل الإسناد؛ وهي عناصر دخلت منظومة الخطاب المعاصر، مع بعض ما اعتراها من اختلافات بين المدارس النقدية.

أما عند الأصوليين فنجد للخطاب أبعادا أخرى تمتد إلى فضاء أوسع مما ذهب إليه اللغويون، وتقترب أكثر من المفاهيم الحديثة، فـ**أبو حامد الغزالي** يعرف الخطاب ويذكر عناصره وشروط المخاطب فيقول: "بأن يخلق الله تعالى في السامع علما ضروريا بثلاثة أمور: المتكلم، بأن ماسمعه من كلامه، ومراده من كلامه، فهذه أمور لابد أن تكون معلومة[1]". إن سياق الخطاب في المنظومة المعرفية الأصولية،تُطلق على كلام الله وعلى بعض كلام البشر في أعلى مراتبه، و هو ما ذهب إليه **ابن رشد** بقوله: "إذا كان سبيل تلقي أحكام الخطاب الوارد وذلك في جميع أصنافه التي عددتْ من لفظٍ أوقرينةٍ وما كان سبيلُ المعرفةِ به الخطاب فلاشك حـُكْمٌ متعينٌ ، وهو الذي تعلق به الخطاب[2]" فكل خطاب ينطوي على حكم واضح القصد والدلالة يعد خطابا، سواء أكان إلهيا وهو المعجّز بلفظه ومعناه، أو خطابا بشريا في صورة تسحر الألباب فيكون بذلك يحمل دلالات تجعل المخاطب يمعن النظر ويتتبع القصد المبتغى[3].

أما الإمام فخر الدين الرازي فإنه يتتبع تطور الكلام حتى وصوله إلى الخطاب المكتمل، فيفسر قوله تعالى (فَصْلَ الخِطَابِ ) بقوله: "ثم إن الناس مختلفون في مراتب القدرة على التعبير عما في الضمير، فمنهم من يتعذر عليه إيراد الكلام المرتب المنظم، بل يكون مختلط الكلام مضطرب القول، ومنهم من يتعذر عليه الترتيب من بعض

---

[1]-أبو حامد الغزالي. المستصفى في علم الأصول. الجمعية العلمية الأزهرية المصرية، مصر. ص: 17

[2]-جهار جيهامي. موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف. ط1. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000، ص: 139

[3]-الفخر الرازي. التفسير الكبير. ط3. دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت. ج25، ص: 187

الوجوه، ومنهم من يكون قادرا على ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات، وكلما كانت هذه القدرة أقل كانت تلك الآثار أصعب[1]"، ليصل إلى تفسير فصل الخطاب ويحدد القادر على التعبير والإفصاح "إن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال، ويخطر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، وبحيث ينفصل كل مقام عن مقال[2]"؛ لقد حمل هذا التفسير تصورا متقدما للخطاب حيث ميزه عن غيره من الكلام العادي، فالإنسان الذي حباه الله بالملكة والقدرة على تشكيل الخطاب، إنما يشكل منظومةبإبستمولوجية وجمالية تفتح المجال للتأويل وا ٍنتاج خطاب آخر، وليد قراءة واعية ووفق منهج يتبناه المخاطب أو القارئ.

و الخطاب عند الإمام **الكفوي** قد تحددت عناصره" فكان اللفظ المتواضع عليه المقصود به الإفهام من هو متهيئ لفهمه[3]"، فحدود الخطاب تنطلق من الخاطب الذي لابد أن توفر فيه ملكة الإفهام،و أن يكون الخطاب مما تواضع الناس عليه، والمتلقي الذي يجب أن يكون متجاوبا مع الخطاب. لقد تطور مفهوم الخطاب عند العرب القدامى، حيث تجاوز الحيز اللفظي والجملي ليستقر على "أن الخطاب هو تعبير عن حاجات المخاطب من خلال نص، فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، فكانت نقلة نوعية من البحث في المفردة أو الجملةإلى البحث عن خطاب ٍ يتم فيه تحميل المفردات والجمل مدلولات يقتضيها موضوع الخطاب[4]"، إلا أن النقد العربي لم يتابع ولادة المفهوم ورعايته وتقفي آثاره وحمله من دائرة اللغة والأصول، إلى رحاب الأدب والنقد، بالرغم مما لمسناه في عدة محاولات سعى فيها القدماء أنفسهم إلى تفريع الحديث عن الخطاب إلى النص القرآني،

[1]-المصدر السابق، ص: 188

[2]-المصدر نفسه، ص: 189

[3]-الكفوي. الكليات. القسم الثاني. تح/ عدنان درويش، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982. ص: 286

[4]-منذر عياشي. اللسانيات والدلالة. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999. ص: 7

وحجة النقاد العرب في عدم تبني المصطلح كما ورد في التراث العربي القديم، وجعله منطلقا لتبني المصطلحات الغربية، "هو أنه حديث الدلالة من جهة، وما تقتضيه الثقافة الحديثة من جهة أخرى[1]؛ فالخطاب في الثقافة العربية أو عند الأصوليين، يحيل على الكلام المستمد دلالته من السياق، ووضعوا له شروطا ومحددات يخضع لها النص ويذعن لها القارئ، حيث يتوفر في الخطاب الإفهام وفي المخاطب الفهم.

**3 -الخطاب في الثقافة النقدية الغربية**

إذا كان نشوء الخطاب في الثقافة العربية دينيا أصوليا، وتراثيا معرفيا لكن لم يحاول النقاد العرب إخراجه من هذه العباءة،وا ٍدماجه في حقل معرفي جديد، فإن نشوء المصطلح في الثقافة الغربية انطلق فلسفيا، وبقي متعلقا بها، بالرغم من تحول المصطلح وتغيير معناه وتبدل وظيفته، فبقي المصطلح في الثقافة الغربية مرتبطا ومتصلا بموروثه الفلسفي الغابر في التاريخ. إن مفهوم الخطاب قد تشكل عند اليونان في فكر أفلاطون حيث يتماثل المقال مع العقل (لوغوس) "فكانت المحاولات الأولى لضبط المقال وعقلنته وبنائه على قواعد تُستمد من داخل المقال نفسه، أكثر مما تستمد من أصل خرافي، أو وضعي يفرض بداهته على المقال[2]"وا ٍن كان أغلب الباحثين يردون الكلمة إلى الاسم اللاتيني(**Discursus**) المشتقة من معنى "الجري والقفز هنا وهناك، ويحمل معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي وا ٍرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال[3]"، وهو أيضا يعني التواصل بين شيئين بوساطة اللغة.

لقد ذهبت المعاجم الفرنسية إلى المعاني السابقة فيورد معجم "**Petit Robert**" (**DISCOURS**) في الشرح المعجمي للكلمة هو الموضوع الذي تتكلم فيه وهو خطة

---

[1]-عبد الله إبراهيم. الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة. ص: 102

[2]-معن زيادة. الموسوعة الفلسفية العربية. ط1. مج 1. معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986. ص: 77

[3]-جابر عصفور. آفاق العصر. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997. ص: 64

شفهية أو "كتابة أدبية تعالج موضوعا بطريقة منهجية أو هو التعبير اللفظي عن الفكرة "[1]. فالخطاب بكل هذه المفردات هو كلام سواء أكان شفاهيا أوكتابيا،يُنظم وفق قواعد معينة أو هو جمل متوالية منطوقة أو مكتوبة يحكمها عالم خاص. أما منجد لاروس فيشرح الخطاب بأنه "فعل المخاطبة أو التخاطب وهو قطعة شفهية هدفها الإقناع، إنه متوالية الكلمات المشكلة للغة[2]".

بالرجوع إلى التعريفات المعجمية العربية، ومقارنتها بالتعريفات الفرنسية على الخصوص، نلمس الاختلاف بينهما في أمرين: أولهما ثراء الجهاز المصطلحي للقواميس الفرنسية، الخطاب (كلام، نص، ملفوظ، متوالية)، ثانيهما الإتيان على شرط أساسي يحكم الخطاب ولايتحقق إلا به وهو السياق، في حين اكتفت القواميس العربية باستعمال الكلام أو الفعل، عند الحديث على الخطاب، كما أن لفظ السياق لم يرد إلا عند الأصوليين في حديثهم عن الخطاب القرآني. إلا أننا من باب الترجيح يجب أن نذكر أن القواميس العربية أضاءت مواطن لم تتطرق إليها القواميس الفرنسية، حيث حددت وظيفة الخطاب اللانهائية والإلحاح على وجود الغير من أجل تحقيق التفاعل ببن الخطابوالمخاطِب، وإن كانت مرجعيتها القرآن الكريم. أما معجم أكسفورد الموجز للغة الإنجليزية، فيعرف الخطاب بأنه" الاتصال عبر الكلام أو المحادثة وهو القدرة على المناقشة وهو أيضا معالجة مكتوبة أو منطوقة لموضوع طويل بحث أطروحة أو موعظة[3]". ومهما يكن هذا التباين إلا أن مصطلح "خطاب" هو ممارسة لغوية تواصلية يشترك فيها طرفان، لغرض الوصول إلى غاية الإفهام أو التفاعل، كما أن لكل خطاب سمته الخاصة التي تميزه عن غيره، ومرجعية يستند إليها.

---

[1]- Le Petit Robert. Sous la direction de Josette Debove et Alain Rey. 2001. P: 735
[2] -LAROUSSE. Librairie Larousse; 1968, p: 113
[3]- the shorter Oxford English dictionary on historical Principle P 563

إن إشكالية الاختلاف في تفسير المصطلح، لا تحيد عن القول أو الكلام المميز وفق" ميكانيزمات الخطابة المتحكمة فيه أو المكيفة له[1]". ويتشكل في ممارسته وفق شروط يتحكم فيها المرسل والمرسل إليه، ويخضع لجملة من الظروف التي تحيط بهما أثناء عملية التواصل.

**4 -تشكيل مفهوم الخطاب في النقد الغربي الحديث**

إذا كان الخطاب في الشروح اللغوية لم يخرج عن دائرة القول المكتوب أو الملفوظ وما يترتب عنهما، فإنه دخل دائرة التجاذبات الاصطلاحية، فتعددت الاتجاهات النقدية في تعريفه حتى وقع بعضها في الخلط بين مفهوم الخطاب والنص والكلام. فإذا كان المعنى اللغوي ينسحب على عموم الكلام أو القول، فإن المعنى الاصطلاحي يخص قولا وكلاما ينضبط بشروط معينة، وتصارعه عوامل نفسية واجتماعية وثقافية وبيئية معينة كذاك، تتشكل فيما بينها لتصنع خطابا؛ والصناعة هنا لاتعني العمل الميكانيكي القسري، وا إنما هي التي تتضافر فيها تلك المكونات الممزوجة في الذات المبدعة والمنصهرة في اللاوعي والوعي الفردي.

لقد تعددت تفسيرات الخطاب حتى في مو اطن النشأة، كمصطلح نقدي بين علماء اللغة ورواد المدارس النقدية،كلٌّ حاول أن يضفي عليه من تخصصه، ما خلق حراكا وزخما ثقافيا و نقديا، كان لزاما الوقوف على أهم هذه التعريفات الاصطلاحية والاستئناس بما يُرجح الظن أنه يوضح الرؤيا ويصل إلى الغرض. لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره، أو منذ بداية إدخاله في مجال الأدب والنقد حتى الآن، العديد من التحولات التي صاغتها إنجازات فردية أو جماعية، تباينت في جزئيات التعريف، واتفقت في كليات القصد، فقد اعتبر كتاب الخطاب في المنهج للفيلسوف **رينيه ديكارت**، "علامة فارقة في

---

[1] -إبراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي. ط2. دار الآفاق، الجزائر، 2003. ص: 15

تجاوز رجال الكنيسة وا ٍسماع صوته لجميع المثقفين[1]"وا ٍن كان الكاتب أسس لخطاب جديد، أكثر مما فسر وحدد مفهوم الخطاب.

يُعد الفرنسي **ميشال فوكو (M. Foucault)**، رائدا في تأصيل مفهوم الخطاب بأبعادها الإبستيمولوجية المستقلة، انطلقت من رؤية عميقة، محددة للخطاب وعلاقته بالمجتمع، وكيفية ارتباطه بالإنسان ومؤسساته، كما ربط الخطاب بالفلسفة والمنطق، فيرى أنه" عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا، أو هو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، ويعبر عن الفكر بسلسلة من الألفاظ والقضايا التي ترتبط بعضها ببعض[2]".

ينطلق **فوكو** في تعريف الخطاب من العام إلى الخاص فهو "الميدان العام لمجموعة المنطوقات[3]". ثم هو "مجموعة متميزة من المنطوقات[4]". ويكون أكثر وضوحا وتدقيقا حينما يعرفه بأنه مٌمارسة لها قواعدها تدل على دلالة وصف ٍ على عدد معين من المنطوقات[5]". فالمنطوق دائما يشكل ذروة الخطاب ووحدته الأولى، فهو الوحيد الذي يحدد خصوصية كل خطاب ويميزه عن الخطابات الأخرى، فاهتمام فوكو بالمنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها وما يجعلها ممكنة وغير ممكنة يقول: "فلا يغني في شيء أن أكتشف ما يجعل من قول ما قولا صحيحا، بقدر ما يغنيني إبراز شروط انبثاق المنطوقات، وقانون تواجدها مع منطوقات أخرى والشكل النوعي لنمط وجودها والمبادئ التي تستمر وفقها في البقاء[6]".

---

[1]- معن زيادة. الموسوعة الفلسفية. ص: 771

[2]- ميشال فوكو. حفريات المعرفة. تر/سالم يفوت. المركز الثقافي العربي، المغرب، 1968. ص: 783

[3]-المرجع انفسه ص: 111

[4]-المرجع نفسه، ص: 111

[5]- المرجع نفسه، ص: 112

[6]-المرجع نفسه، ص: 212

وعليه تتفرد الخطابات بجملة من المعايير عند **فوكو**، معيار التكوين ومعيار التحول، ومعيار الترابطفقفر ّ د الخطاب يرجع إلى أساس القواعد التيتكّ نه وشروط تحول الوحدات الخطابية فيه إلى أساس موضوعه وبنيته، أو انسجام مفاهيمه، كما يجب دراسة الخطاب" في إطار العلاقات بين الممارسات الخطابية وغير الخطابية[1]"، فالمنطوق هو أبسط أجزاء الخطاب "فيبدو المنطوق لأول وهلة كعنصر أخير أو جزء لا يتجزأ قابل لأن ينتقل بذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة له[2]". لذا ففي عملية تحليل الخطاب كان يهدف إلى اكتشاف هيكلية وبنائية الخطاب، والدعائم الآلية التي تحفظه، فالعبارة عند فوكو إحدى الدعائم التي تكشف مدى ترابطها مع غيرها من العبارات، لنصل إلى تحديد نظام الخطاب كله.

إن الخطاب عند **فوكو** يشكل سلطة، في تمفصل المعرفة مع السلطة، فيتحول الخطاب إلى "محرك لها فينتجها ويقويها ولكنه يلغمها أو يفجرها، فيجعلها هزيلة ويسمح بإلغائها[3]". فالخطاب سلطة يمارسها على من حوله من بشر ومؤسسات، ليصبح انعكاسا للسلطة فتعمل من خلاله. إن نظرة **فوكو** للخطاب لا تنطلق من ذات الخطاب أو مؤلف الخطابوا ٍنما يحلل مختلف الأدوار والوظائف التي يقوم بها الخطاب داخل نظام معين، ولا يعني أن السلطة مصدر أو أصل الخطاب، بل "أن السلطة تعمل من خلال الخطاب[4]"، مادام الخطاب ذاته يشكل أحد العناصر الاستراتيجية لعلاقات السلطة، فتكون بذلك داخل دائرة الخطاب، فتستفيد منه حينا، "ويمكن أن تتقلب مواقفه ليفجرها ويلغيها[5]"؛

---

[1]-المرجع السابق، ص: 123

[2]-المرجع نفسه، ص: 124

[3]-المرجع نفسه، ص:208

[4]-الزواوي بغورة. مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 2001. ص: 247

[5]-المرجع نفسه، ص: 364

مادام الخطاب يشكل أحد العناصر الاستراتيجية لعلاقات السلطة، فتكون السلطة بذلك ليست خارج الخطاب.

لقد اهتم **فوكو** بالخطاب في التاريخ فجعله منطلقا لمعالجة موضوعات في السياسة والمعرفة واللغة، وهو مايميز طريقة فوكو في تحليل الخطاب فكانت الفلسفة هي المدخل للغة والمعرفة ومختلف الممارسات الخطابية المرتبطة بها "وهي أخيرا فلسفة أخلاقية جمالية مادامت تحدد مختلف تجارب الذات سو اء من الناحية الأخلاقية أو الجمالية[1]". فكان تعريف الخطاب عند **فوكو**وتمثله للفلسفة زخما يمكن اعتبار ه إلى جانب "محاضرات في اللسانيات العامة" للعالم اللغوي **فرديناند دي سوسير(F. D. Saussure)**، فتحا مبينا في علم اللغة في القرن التاسع عشر، حيث تركزت البحوث والدراسات اللغوية على أصل اللغات، والمقارنة بينها، لاستخراج القواعد الصوتية والصرفية والنحوية التي تحكمها، واكتشاف صلة القربى بينها، كما اهتمت بتصنيف اللغات إلى أسر كبيرة تنطوي على عدد من اللغات الحديثة[2]".

لقد كان تعريف **دي سوسير** للغة منطلقا للدراسات الحديثة، فأحدث بذلك نقلة نوعية في المعايير المستخدمة إذ يرى: "أن اللغة نظام من الإشارات جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية[3]". وفرق بين اللغة كقدرة والكلام كوسيلة للتعبير "فاللسان قدرة لسانية، واللسان نظام لغوي، والكلام قول خاص[4]"؛ كانت هذه الأفكار محط أنظار اللغويين والبنيويين الذين تبنوها في منهجهم. فالخطاب بهذا المفهوم يقوم على ثلاثة

[1]-المرجع السابق ص: 366

[2]-نايف خرما. أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة. ط2. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979. ص: 101

[3]-فرديناند دي سوسير. فصول فيعلم اللغة العام. تر/ أحمد نعيم الكراعين. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985. ص: 31

[4]-المرجع نفسه، ص: 33

منطلقات و/أو عناصر: العنصر الفزيائي (الموجات الصوتية)؛ فالعنصر الفيزيولوجي (التصويت والسماع)؛ و العنصر النفسي (الصور اللفظية والتصورات) فالكلام نتاج فرد يصدر منه عن وعي وا ٍرادة، ويتسم بالاختيار وانتقاء الألفاظ والأنساق التعبيرية والاستعانة بآليات نفسية للتعبير عن فكره الخاص.

أما اللغة فهي نتاج اجتماعي لملكة اللسان يتبناها المجتمع ليسهل ممارسة هذه الملكة عند الآخر "وهي مؤسسة اجتماعية حركتها التكرار والثبات[1]"، فثنائية اللغة والكلام هي موضوع تحليل الخطاب عند **ديسوسير** وهي تمثل في الأساس العلاقات بين الذات المتكلمة (الكلام) وعملية إنتاج اللغة المنطوقة، ومن هنا تتجدد العلاقة بين الخطاب واللغة في تواصل لغوي بين طرفين، ما يجعل الخطاب ضيقا لا يمتد ليشمل باقي المستويات التي يمكنها الإسهام في إنتاج القول، لأن استبعاد "الذات المتكلمة وعدم الاهتمام بالوقائع الكلامية والاقتصار على النظر للغة والكلام، كمكونين للخطاب مايجعل دراسة الخطاب تفتقر إلى بعض المكونات الأخرى[2]"، لذا لا يمكن الوصول إلى مفهوم واضح للخطاب عند **دي سوسير** دون الاستعانة بمناهج أخرى تراعي الذات المتكلمة والوقائع الكلامية ولا تقتصر على ثنائية اللغة والكلام.

يجعل اللسانيون الجملة وحدة لسانية صغرى، تساهم إلى جانب جمل أخرى في تشكيل الخطاب، لأن الخطاب لغة وقول، حيث يرتبط باللغة من حيث هي" أداة للتواصل بين طرفين فتتم بوساطتها الدورة الكلامية بين المرسل والمرسل إليه[3]" فالخطاب ليس الكلام وا ٕنما هو الرابط أو الوسيط بين اللغة والكلام.

---

[1]-عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 13

[2]-خالد سليكي. التراث والخطاب. مجلة جذور. النادي الثقافي بجدة، ج8، مارس 2002. ص: 424.

[3]-المرجع نفسه، ص: 425

أما إميل بنفنيست (**E. Benveniste**) فعالج الخطاب انطلاقا من الجملة، لأنها وحدة لسانية، وركز على عملية التلفظ التي لم تلق الاهتمام الكافي من القدامى، فقد كانوا ينظرون إليها باعتبارها موضوعا لايندرج في اهتمام الدراسة اللسانية، لكنها أصبحت في الدراسات الحديثة جديرة بالاهتمام، " لأنها تنقل اللغة من سكونتيها إلى حركية الاستعمال[1]"، فالخطاب عنده هو الملفوظ المنظور إليه من جانب آليات استعماله في التواصل، ويكون **بنفنيست** قد أدخل المتلفظ في الخطاب، ورفع من مفهوم اللسانيات، من خلال مناقشته للتلفظ وصلته بالخطاب وإن كان الجهاز الشكلاني للغة لايمثل الخطاب، وإنما هو عنصر من عناصر اللغة التي تشكل ماهية الخطاب، والملفوظ وحده لايحدد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية الاتصال التي تصنع دائرة الخطاب بمرافقة العناصر الأخرى التي تشكل الخطاب. كما يمكن استخلاص مفهوم الخطاب من ثنائية **تشومسكي،** الكفايةوالأداء اللغو ي"، حيث يعالج عملية التكلم ومكانيزماته التي تظهر في استعمال المبدع للغة[2]"، فالأداء عبارة عن مجموعة معارف مكتسبة وقواعد مخزنة في ذهن الإنسان، فلكل إنسان كفاءة لغوية يستعملها متى اقتضى الحال ذلك، وهي "المعرفة اللغوية الباطنية للفرد أي مجموعة القو اعد التي نستعملها[3]". أما الأداء فهو التطبيق الفعلي لهذه المعرفة، والقواعد المختزنة في مواقف حياتية حقيقية، وعليه فالكفاءة عنده نظام معرفي منظم، وفق قواعد لغوية معينة، والأداء هو التطبيق الإجرائي لتلك القواعد والمعارف المخزنة في فكر الفرد.

---

[1]-إميل بنفنست. سسيولوجيا اللغة. تر/ سيزا قاسم، ضمن كتاب مدخل إلى السميوطيقا. دار الباب العصرية، القاهرة، د ت. ص: 179

[2]-خالد سليكي. التراث والخطاب. مجلة جذور. ص: 424

[3]-نعوم تشومسكي. آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل. تر/ عدنان حسن. دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2009. ص: 39

ويذهب **تشومسكي** أبعد من ذلك، حينما يذكر"، باحتواء الجملة لبنية سطحية وبنية عميقة [1]"، فالبنية السطحية تتمثل في التجليات الظاهرة والمتمثلة في الاستعمال حين التواصل، وأما البنية العميقة فتتمثل في "تلك العمليات العقلية التي يقوم بها الفكر[2]"، إن كانت دراسات **تشومسكي** تنصب على الجملة، فإن هذه الأخيرة لا تمثل الخطاب، بالرغم من أنها جزء منه وعنصر ا من عناصره، ولايكتمل إلا بها. بالرغم من أن **تشومسكي** قد أدار عجلة اللسانيات باتجاه دراسة الجملة، إلا أن اهتمامات اللسانيين في تلك الفترة على الوصف الشكلي للغات البشرية،حيث ركز بالتحليل اللساني على عزل السلاسل النحوية التي تولد الجملة الصحيحة، على السلاسل غير النحوية التي تولد الجمل الخاطئة، "ومن ثمة دراسة البنية التركيبية لهذه السلاسل[3]" و هو ما جعل **تشومسكي** يصب اهتمامه على المعرفة العميقة غير الظاهرة للمقدرة اللغوية في الدماغ، عند المتكلم والمستمع، تلك المقدرة التي يشترك فيها كل البشر، والتي يمكن دراستها من خلال الأداء اللغوي أو الإنجاز.

لقد حددت المدرسة الشكلانية الروسية المعطيات الخاصة، التي يمكن أن نسمي بها خطابا ما أنه أدبي، فقد أعطى **رومان جاكبسون(Roman Jacobson)** لهذا المفهوم الصيغة الواضحة، حين ذكر "بأن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب،وا ٕنما هو الأدبية[4]"، لقد تجاوز بهذا التطبيق اللساني المحصور في الجملة، إلى القراءة اللسانية للنصوص والتعابير الأخرى، بصياغة النموذج المكون للخطاب، انطلاقا من الباث، والرسالة، والمتلقي، وسنن الرسالة ومرجعيتها، وقناة التوصيل.

---

[1]-المرجع السابق ، ص: 40

[2]-المرجع نفسه، ص: 41

[3]-المرجع نفسه، ص: 56

[4]-رومان جاكبسون. قضايا الشعرية. تر/ محمد الوالي ومبارك حنون. ط1. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988. ص: 27

فالباث أو المرسل هو مصدر الخطاب والمنتج له، وهو ركن أساسي في عملية التخاطب، والتواصل اللفظي، وأما المرسل إليه أو المتلقي فهو الذي يقوم بعملية تفكيك السنن وفهم الخطاب، والرسالة هي العنصر الملموس من الخطاب، بحيث تجسد أفكار المرسل في صورة صوتية، أو علامات خطية.والسنن هي النظام الرمز ي المشترك كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، ونجاح العملية التواصلية التخاطبية، يعتمد على النظام المشترك بين المرسل والمرسل إليه، وكل هذه العناصر تستند إلىمرجعية تُحيل عليه، أو السياق الذي قِيلت فيه؛ "ولا يمكن فك سننها ورموزها، إلا بإحالتها على الملابسات التي أنجزت فيه، كل هذه العناصر مع قناة، سواء فيزيائية كانت أومرفولوجية تسمح بإقامة العملية التواصلية[1]". تتولد عن كل من هذه العناصر الوظائف المنوطة بالخطاب؛ فإن كانت عملية "الاتصال تهدف إلى توضيح مواقف المرسل من الرسالة اللغوية، كانت الوظيفة تعبيرية، وأما إذا كان الهدف التأثير على المتلقين كانت الوظيفة إفهامية، وأما إذا كان الغرض منها تقوية الاتصال والصلات، كانت وظيفتها التنبيه أو لفت انتباه المتلقي[2]"، وجعل العملية الاتصالية دائمة ومتواصلة.

أما إذا كان الهدف والمبتغى من العملية التواصلية، إبراز الرسالة على شكلها الإبداعي، فتتحقق بذلك الوظيفة الشعرية،التي تُظهر الشكل الإبداعي للرسالة،وإذا كانت الوظيفة هي فك شعرية اللغة، أو شرح بعض المصطلحات المعجمية فوظيفتها معجمية، "أو ماوراء اللغة كما سماها **جاكبسون**[3]"، وأخيرا إذا كانت تبحث عما فيما هو خارجها، وتحيل على الأشياء بعينها، "فوظيفتها مرجعية [4]"، وبهذا التصنيف استطاع **جاكبسون** أن

---

[1]-المرجع السابق، ص: 29

[2]-المرجع نفسه، ص: 42

[3]-المرجع نفسه، ص: 58

[4]-أحمد المتوكل. اللسانيات الوظيفية. ط2. دار الكتاب الجديد، بيروت، 1987. ص: 373

يبرز مكامن العملية التواصلية ومناطق قوتها، والعناصر التي من شأنها تقويتها وتفعيلها، وجعلها دائمة ومستمرة.

لقد وسع **جاكبسون** من مفهوم الخطاب، فلم يحصره في الشعر والنثر وا ٕنما امتد به إلى الموسيقى والرسم والمسرح[1]، مع رسم القوانين المجردة التي تحكم كل فن، حيث يتحول بفعل قوة التأثير إلى أثر فني، مع التركيز على الشعر باعتباره البنية الأكثر تعالقا بالوظيفة الشعرية، وهو كذلك رسالة لفظية، وعمل إبداعي، تتدخل فيه ذاتية المبدع، لتنسج أبنيتها داخل نظام لساني معين، "مما يجعل منه رسالة لفظية تحقق أثرا فنيا معينا[2]".

يعود الفضل لـ **جاكبسون** في التأكيد على أن الشعر يقترب من الخطاب الانفعالي، أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي، فالعلاقة بين الصوت والمدلول أشد ارتباطا وحميمية في الخطاب الانفعالي منه في الخطاب المعرفي، ففي الشعر ت ُنقل الانفعالات، بواسطة تأليفات صوتية، تقتضي عناية بالنسيج الصوتي للكلمة، ليكون التأثير، الذي هو أحد الوظائف الرئيسة للخطاب الأدبي عموما[3]". ويمكن القول أن **جاكبسون** قد وسع من مفهوم الخطاب، واستدرك عناصر هامة، تنضوي تحت آليات الخطاب، وهذا بإضافة العناصر التي تشكل الخطاب، لتتفاعل فيما بينها، لتحدث الأثر الفني المرغوب، وتحقق عملية التواصل بين المرسل والمتلقي.

أما مفهوم الخطاب عند **ميخائيل باختين (M. Bakhtine)** فهو "إعادة خطاب الآخر، المجسد في الخطابات اللسانية،وا ٕما أن يكون خطابا مباشرا، أو خطابا غير

---

1-المرجع السابق، ص:382

2-المرجع نفسه، ص: 383

3-الميلود عثماني. شعرية تودوروف. دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1990. ص: 42

مباشر[1]"، لذا يراهن على المنهج الاجتماعي في اللسانيات، وضروري تفسير واقعة خطاب الغير تفسيرا سوسيولسانيا، فيذهب إلى تعريف الخطاب المروي بأنه" خطاب في الخطاب، وتلفظ في التلفظ، وفي الوقت ذاته فهو خطاب عن الخطاب، وتلفظ عن التلفظ[2]، كما يتمتع هذا الخطاب باستقلاليته البنيوية والدلالية.

لقد ربط **باختين** الصلة بين اللسانيات، والتحليل السوسيولوجي، من خلال العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري، بين الملفوظات الحوارية الخاصة، فالحوارية عنده هي: "معرفة تدور بين ملفوظين، وكل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية، نسميها حوارية[3]، ومن هذا التصور نقد الأسلوبية، وقدم قراءة لتاريخ الأساليب من منطلق سوسيولوجي.

فالخطاب عند **باختين** يعني "اللغة المجسدة ذات الشمول والاكتمال[4]، وقد ربطه بالمنطوقات التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية، سواء داخل اللغة أم خارجها، وتدور هذه الحوارية في مجال الكلمة، لأنها ذات طبيعة حوارية بالضرورة، كما يطرح اللغة والخطاب معا، في قلب العلاقات الاجتماعية، وهذه العلاقات تتسم بالتخاطب، وبالتفاعل بين المجتمع، والممارسات الخطابية؛ وهذه الثنائية الحوارية "تتجاوز الرؤية الأيديولوجية الواحدة، إلى أيديولوجيات للخطاب المتعدد داخل المجتمع[5]،وعدّ **باختين** الخطاب ظاهرة اجتماعية، وليست معنى لغويا مجردا، ونقل بذلك الخطاب من دائرة اللفظ المجرد، إلى المعنى الإنساني الشامل، بمكوناته المختلفة "من لغة وأنظمه وعادات وتقاليد، ودين

---

[1]-مخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. تر/ محمد البكري ويمنى العيد. ص: 150

[2]-المرجع نفسه، ص: 155

[3]-مخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. تر/ جميل نصيف. ط1. دار توبقال، الدار البيضاء، 1986. ص: 267

[4]-أحمد ياسين موسى الفرود. دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة. رسالة ماجستير، إشراف د. علي الشرع. جامعة اليرموك، الأردن، 1997. ص: 6

[5]-المرجع نفسه، ص: 7

وفكر[1]"؛ فتداخل الحوار مع كلمة أخرى هي في الوقت نفسه محكومة بالحوار مع كلام آخر، ولكل حادثة بحسبه تحمل نقلا لكلام الآخرين.

ويوضح باختين: "نجد في كل لحظة استشهادا يحيلنا إلى ماقاله شخص آخر، أو يحيلنا على كلام المخاطبين، أو على كلامنا السابق، أو على صحيفة أو كتاب[2]". يستثني الخطاب الديني والسياسي، الذي لا يمكن أن نعيد صياغته بكلماتنا الخاصة، أو نتصرف في سياقاتها بوصفه "يلج في وعينا اللفظي مثل كتلة متماسكة، غير قابلة للقسمة، ومن الحتمي أن نتقبله كلية أو نرفضه بما فيه،وهو لايُحال على مرجع أو وثيقة، بل يحمل نوعا من السلطة [3]. هذا لأن هذا النوع من الخطاب يتميز ببنية دلالية ثابتة.

كما يفسر **باختين** الخطاب على أنه إعادة إنتاج خطاب الآخر، فكل خطاب يكون شاملا لعدة خطابات، وبذلك ينفي التفرد والتجرد، كما أنه دائم الارتباط بالعلاقات الخارجية والمجتمع عامة، لأن رؤية **باختين** لدراسة الخطاب تنطلق من عمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي «لأن كل تلفظ يمثل ذاتا اجتماعية، تنعكس على غيرها، وتكون عملية حوارية للمجتمع، وفي كل خطاب تتأسس العلاقات بين الأفراد، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، ويوجه كل خطاب غيره، في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع[4]"؛ فالخطاب بشكله ومضمونه هو اجتماعي في وجوده وعناصره.

---

[1]-المرجع السابق، ص: 12

[2]-مخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ص: 294

[3]-المرجع نفسه، ص: 301

[4]-المرجع نفسه، ص: 303

ونجد الخطاب عند **رولان بارت (R. Barthes)** مرتبطا بمرجعيات خاصة، تكشف عن علاقات متحركة بين الدال والمدلول، وفق منهج تحكمه العلاقات الرمزية أو (الشفرة)، "كما يحيل على بنية لغوية مفتوحة غير ممركزة، ويحتوي ذاته ويمتلكها في الدال، أما الحدث فينحصر في المدلول[1]". ويفكك الخطاب إلى وحداتِ معنى مدعومة بشفرات مختلفة، تتصرف بصفتها وسائط تدعم المعنى؛ فبنية الخطاب الذي يخضع لشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط، التي تكون كثيفة وضبابية على المستوى البلاغي، ودقيقة حادة على المستوى النحوي، "لأن بنية اللسان والخطاب في مد وجزر[2]"، كما يكون أساس الخطاب غيابه، واللغة وحدها هي القادرة على إظهاره، والنص وحده هو المظهر الكتابي، والحيز الذي يتجلى فيه الخطاب، "وهذامايجعل المؤلف مُغيبا عن الخطاب، لأن شخصيته مفتعلة[3]"، أي إنه من إنتاج المجتمع.

فالخطاب هو السياق الذي يتشكل منه النص، ولامرجع للنص سوى الخطاب ولا مرجع للخطاب سوى الأثر، الذي يقوم بنوع من تمثيل البنية الثقافية للمرجع "ومرجعية الأثر تعود للمؤلف، ولا ملكية تلحق الخطاب والمعنىوإنما يندرجان في علاقات اتصال وتفاعل مع القارئ[4]". أي إن الخطاب يتضمن عدة مستويات تتراتب فيه، مثل الصوت والسياق والقواعد، وهذه المستويات تدخل في علاقات منظمة، ويتعذر على كل مستوى أن ينتج المعنى بمفرده، وبالمقابل لن يصبح لها معنى، إلا إذا استطاعت أن تندمج مع مستوى آخر،فالصوت مثلا يُوصف على أنه مستوى متكامل بذاته، فهو لايعني شيئا،

---

[1]-رولان بارت. من العمل إلى النص. تر/ منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999. ص: 95

[2]-المرجع نفسه، ص: 97

[3]-رولان بارت. درس السميولوجيا. تر/عبد السلام بن عبد العالي. توبوقال، الدار البيضاء، 1981. ص: 98

[4]-رولان بارت. النقد البنيوي للحكاية. تر/أنطوان أبو زيد. ط1. منشورات عويدات، بيروت، 1988

"إلا إذا اندمج مع الكلمةوا ٍن الكلمة ملزمة أن تندمج في الجملة[1]". يتمظهر هذا المفهوم جليا في تحليل بارت للقصة، وتقسيمها إلى وحدات صغرى، ولكل وحدة وظيفة تؤديها في النص.

وينقلنا **تودوروف (T. Todorov)** إلى تعريف آخر للخطاب، بما يحكمه من زمكانية الحدث والسياق في تلفظه ويقابله متلقي يقرأ العبارة، يقول في هذا المعنى مؤكدا على مواقف التخطيب: "من زمكانية التلفظ، وزمكانية الحدث، المسترشدة بزمكانية التلقي، مع كيفية تعامل المتلقي مع السياق اللفظي[2]"؛ فالخطاب عنده هو دائما وبالضرورة فعل كلامي مكتوب، يجب البحث عن المعنى في المنطوق ذاته، وفي مظاهر الدلالة التي تحملها في الخطاب المكتوب وليس المحكي، بحيث يرى بأن الخطاب "عبارة ملفوظة، لا مصنوعة، لأنه مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي[3]"، وهو لايأخذ معناه إلا داخل سياق خاص، ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب، وقراءة الخطاب وتأويله، ينعكس على تجربة ذاتية، "فلا يمكن أن يكون المرجع تخيل المُتخيل[4]. "

وبناء على هذا التصور، فإن بعض أجزاء الخطاب عند **تودروف** لها وظيفة واحدة وهي: نقل الذاتية مثل – الضمائر أسماء الإشار ة- أزمنة الأفعال–الأجزاء الأخرى من الخطاب مرتبطة بحقيقة موضوعية، ومن هنا يمكن الحديث عن صيغ موضوعية، وأخرى ذاتية، والذي يحكم في كل هذا هو السياق، "وهو بدوره مرتبط بالجهة التي أنتجت

---

1-المرجع السابق، ص: 29

2-تودوروف. الشعرية. تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال، المغرب، 1987. ص:16

3-المرجع نفسه، ص: 23

4-المرجع نفسه، ص: 45

الخطاب[1]"، والسياق عند **تودروف**، إما أن يكون أيديولوجيا وهي مجموعة من الخطابات التي تنتمي إلى عنصر بعينه، سواء أكان سياسيا، أم علميا، أو دينيا، "وهو يتميز بعدم التجانس والبعد عن الأدبية[2]"، والسياق الآخر أو الأدبي «فهو يتوازى مع ذاكرة الأدباء والقراء[3]"، ويتميز بالأعراف النوعية، والخواص الأسلوبية والصور البلاغية، فالخطاب الأدبي غير شفاف، يستوقفك قبل أن يمكنك من عبوره، أو اختراقه؛ "فالبحث عن المعنى النهائي في النص الأدبي بحث باطل[4]"، لأن معنى العمل الأدبي قائم في الحديث عن نفسه، وفي حديثه عن وجوده الذاتي. إن تقديم مقاربة كافية للخطاب، لا تتم انطلاقا من حقل معرفي واحد، بل انطلاقا من تضافر حقول دلالية متعددة، نظرا لأن كل حقل من هذه الحقول، قد قدم مجموعة من المفاهيم لا تستقيم دراسة الخطاب بدونها.

5- **مفهوم البنية في الخطاب النقدي المعاصر**

تشتق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بنى)، وتعني البناء، أو الطريقة، وتعني أيضا "معنى التشييد أو كيفية التشييد [5]"، وقد جاءت من بنى البنيان أي: أقامه، والبناء، المبني، والجمع أبنية، ومنه بنية الكلمة، أي: "صيغتها[6]"، ويبدو للوهلة الأولى الفرق بين البناء، والبنية، حيث تبدو البنية صفة دالة على الهيئة، التي تنتظم العناصر المكونة للبناء، وتُجمع البنية على،بُنى،وبُنيان، وهو الشيء المبني،ويُجمع على أبنية وبنايات، وقد ارتبطت بالنحو العربي، بثنائية المعنى والمبنى،وتعني الطريقة التي تُبنى بها وحدات

---

[1]-سعيد حسن بحيري. علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1977. ص: 16

[2]-المرجع نفسه، ص: 22

[3]-تودوروف. الشعرية. ص: 18

[4]-المرجع نفسه، ص: 46

[5]-ابن منظور. لسان العرب –. مج9، ص:14

[6]-المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمةالعربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس، 1989. ص:136

اللغة العربية، "والتغييرات التي تحدث فيها، بالزيادة في المبنى زيادة في المعنى[1]"، وكل تحول في البنية بالضرورة، يؤدي إلى تحول في الدلالة. وكلمة بنية تحمل معنى الجموع، وهي الكل الذي يتكون من "ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه[2] "، وفي هذا السياق تربطه **يمنى العيد** بالهيكل العظمي للإنسان، للتفريق بين البناء والبنية، والعلاقة الوطيدة بينهما، "فالهيكل هو الإطار الشكلي الخارجي، وهو البناء، والبنية هي:الكيفية التي تُنظم بها عناصر هذا الهيكل[3]".

لم يرد مصطلح البنية عند اللغويين العرب قديما، إلا مقرونا بالمبنيات، من المصادر، وأسماء الأفعال وغيرها، وفي سياقات البناء والإعراب. كما وردت مفاهيم أخرى للبنية، تقترب أحيانا من المفهوم الحديث للمصطلح، وتبتعد أحايين أخرى، لتصب في اتجاه آخر،غير الذي وُضعت له، فيقول قدامة بن جعفر: "بنية الشعر، إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل لهفي باب الشعر، وأخرج له من مذهب النثر[4]". ويعني بذلك ما ذكره في موضع آخر: "أن الوضع اللغوي السليم، والمستقيم للكلمات في البيت[5]"، وقد تناثرت كلمة البنية عند النقاد القدامى، في بعض المواضع التي لاتغني الدرس اللغوي الحديث ولا تشاركه في رؤياه.

أما في التحديدات الاصطلاحية الحداثية، فقد لمسنا مجموعة من الاختلافات، الناجمة عن تمظهرها في أشكال متنوعة، يصعب معها تقديم قاسم مشترك، حتى بين الرواد، الذي خاضوا في المصطلح، أثناء ممارساتهم التنظيرية، للمناهج الحديثة، فـ **جان**

---

[1]–أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001. ص:130

[2]–إدريس الناقوري. المصطلح النقدي. المنشأة العامة للنشروالتوزيع والإعلان. طرابلس، ليبيا، 1984ص:95

[3]-يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي. دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1990 ص:192

[4]–أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. ص:130

[5]-جان بياجيه. البنوية. ط4. تر/عارف منيمنة وبشير وابري. منشورات عويدات، بيروت، 1985. ص:8

**بياجيه (J. Piaget)** يقدم تعريفا للبنية، "باعتبارها نسقا من التحولات، تحتوي على قوانينه الخاصة، فالنسق يظل قائما، ويزداد ثراء، بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون لهذه التحولات، أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تستعين بعناصر خارجية[1]"، فالبنية عنده نسق توحيد لمختلف فروع المعرفة، باعتبارها تسعى لتحقيق تكوين بناءات مكتفية بنفسها، لا تحتاج من أجل بلوغها إلى عناصر خارجية، "فهي نسق من التحولات الذي لا يحتاج إلى عنصر خارجي[2]". فهو يتطور ويتوسع من الداخل، ما يضمن للبنية استقلالا خاصا "وتنتظم نفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها"وبذلك بخضوعها لقو انين الكل[3]".

والبنية عند **لفي ستراوس (L. Strauss)** مجرد طريقة أو منهج، يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات، تماما كما هي بالنسبة للتحليل المستخدم في الدراسات والعلوم الأخرى، "وهي أيضا نسق يتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحولُعرض ُ للواحد منها، أن يحدد تحولا في باقي العناصر الأخرى[4]"، فالظواهر المختلفة، تخفي وراءها شيئا مشتركا، يجمع بينها، لذلك ينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات بينها"، لأن هذه العلاقات أبسط من الأشياء نفسها، في تعقيدها وتشتتها[5]".

ويذهب **لوسيانسيت** أن البنية في أوسع معانيها "تشير إلى النظام بين علاقات داخلية ثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، يشكل كلا متكاملا، لايمكن اختزاله، إلى

---

[1]ـالمرجع السابق، ص:9

[2]-المرجع نفسه، ص: 11

[3]-يوسف وغليسي. البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية. بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، د ت –ص: 21

[4]-اديت كيروزويل. عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو. تر/جابر عصفور، دار آفاق للطباعة والنشر، القاهرة، 1985. ص: 279

[5]ـالمرجع نفسه، ص: 20

مجرد حاصل مجموع عناصر، بل هو نظام يحكم هذه العناصر، فيما يتعلق بكيفية وجودها، وقوانين تطورها"[1]؛ فعلاقة الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل أن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقات التي تجمع الأجزاء، وتضفي على البنية سمات كلية، تحكمها القوانين التي تربط بين الأجزاء، وتبرز العلاقات الكامنة فيها.

أما عند النقاد العرب المعاصرين، فقد كان لها حضورا مكثفا في أغلب كتابات **يمنى العيد، وعبد الكريم حسن،** و**عبد المالك مرتاض،** و**كمال أبوديب** و**عبد الله الغذامي** و**صلاح فضل** وغيرهم، ممن تشبعوا بالثقافة الغربية شرقها وغربها، لذا جاءت تعريفاتهم مترجمة من اللغات الأخرى مع بعض المحاولات الاجتهادية التي لم تخرج عن النقاش اللغوي لأصل كلمة بنية.

واعتبر بعض النقاد أن العالم اللغوي الجزائري **عبد الرحمان الحاج صالح** "أول من استعمل مصطلح البنوية سنة 1971 في مجلة الرائد في اللسانيات، في مقاله – مناهج بنوية ووسائل بنوية، معتمدا على القياس في اللغة العربية، فقاس الظبية على البنية [2]، وحافظ على المصطلح بصيغته "البنوية" أثناء اشتراكه في تأليف المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات[3]، وتبعه في ذلك تلميذه **رابح بوحوش،** وسار في ركابهما **عبد المالك مرتاض،** الذي تخلى عن استعماله السابق لمصطلح البنيوية، ودافع عن توظيفه لمصطلح البنوية، بل "يرى أن استعمال البنيوية لحن لغوي، والبنائية تحريف معرفي،

---

[1]- المرجع السابق، ص: 21

[2]–عبد الرحمان الحاج صالح. مدخل إلى علم اللسانيات الحديث. مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، مج1، العدد2، 1971. ص:37

[3]–المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات.المنظمة العربية للتربية و الثقافة والعلوم. تونس، 1989 ص:136

حيث أن الأمر ينصرف إلى البناء[1]"، فيقترح البنوية، على من أصر استعمال البنيوية، فهو يكون قد وقع في الخطأ يقول مرتاض في شأن "من أراد أن يكسر العربية، فشأنه وما أراد، لكن لايحق له أن يفرض علينا الخطأ[2]".

وبالرجوع إلى القرآن الكريم نجد أنه استخدم كلمة "بنى" في عدة سور تزيد عن نيف وعشرين مرة، فجاءت في صورة الفعل "بنى"، أو الاسم "بناء"، و"بنيان "، ولم ترد كلمة" بنية" بالصيغة المتداولة، سواء عند من انحاز إلى مصطلح "البنيوية "، أومن أصر على توظيف كلمة "البنوية".

إن تعدد الترجمات إلى العربية، لمصطلح البنية، من لغات متعددة - الفرنسية والإنجليزية - على الخصوص، أسهم بقسط وافر في اختلاف الترجمة، مع تأثر الناقد بالاتجاه الفكري للمدرسة التي ينتمي إليها، فتشتت بذلك المصطلح، بين هذا وذاك، دون أن تكلل الجهود الفردية الاجتهادية، في موقف موحد، تغني القارئ والباحث العربي، عن الحيرة التي تنتابه، وهو يقلب صفحات كتابنا العرب، ويقف مندهشا في بعض الأحيان أمام ذلك السجال، الذي لو اجتمع على رأي واحد لأغنى الباحث عن المفاضلة بين هذه الترجمات،خاصة وأن بعض هؤلاء تر اجعوا عن قناعاتهم الأولى، فبعد أن تبنوا مصطلح البنوية، في كتاباتهم الأولى، ووظفوا مصطلح البنوية، ودافعوا باستماتة عنه، وحشدوا الحجج اللغوية،التي تخطِّئ من خالفهم الرأي، كـ**عبد المالك مرتاض** وكذلك فعل **صلاح فضل** الذي انتقل من البنائية إلى البنوية[3].

تتكئ البنية على مجموعة من العناصر القابلة للتحديد، على نحو واضح، وليس من بين العناصر ماهو رئيس، وماهو ثانوي، كما أن إغفال عنصر ما، أو سحبه من

---

[1]–عبدالمالك مرتاض. تحليل الخطاب السردي. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، . 1993. ص:152

[2]–عبد المالك مرتاض. قراءة النص. كتاب الرياض. الرياض، السعودية، 1997. ص:30

[3]–صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985 ص:183، 139

الدعامة، من شأنه إلغاء التماسك النصيوأن عناصر البنية تتصف في مجملها بخاصية مشتركة، وهذا ما يجعلها منسجمة، إلا انسجامها ينطوي على فسحة من التمايز الفردي لكل عنصر فيها عند ما تُعقد الموازنات فيما بينها، "وتمنح العلاقات الداخلية البنيةَ هيأتها وكتلتها، الواقع الموضوعي، وهي التي تسمى قوانين التشكيل الداخلي"[1]، لذا تحول "مفهوم العلاقات اللغوية عند **دي سوسير** إلى البنية عند مدرسة براغ"[2]، وحلت أيضا البنية، "محل الشكل والأداء، عند الشكلانيين الروس"[3] ". فمدرسة براغ ترى أن العمل الشعري "بنية وظيفية، لايمكن حل مغاليقها، إلا من خلال ربطها بالمجموع"[4]،وإن النظر إلى النص الأدبي بأنه بنية يقتضي النظر إليه كمجموعة من العلاقات المترابطة، وليس كأداة أو شكل– بالرغم من اتساق البنية مع مفهوم الشكل والأداة، وذلك لأنها تشمل جميع أوجه النص الأدبي، بدءا من الصوت وانتهاء بالموضوع.

إن البنية تتيح مقاربة الأشياء المتعددة في واقع النص، وهي الفكرة المأخوذة من أصل المصطلح اللغوي، التي تتحكم في بناء العناصر الجزئية للبناء العام، وهي تخضع لقوانين تتحكم في العلاقات التي تجمع تلك العناصر الجزئية فتضفي عليها السمة الكلية، وهذا في نظرنا ما يتماهى مع أغلب تعريفات البنية، لأن كل بناء يتكون من أجزاء تربطها علاقات، وتخضع لتنظيم معين، تحمل في ثنايا استقلاليتها، فلا تعتمد في بنائها على عناصر خارجية، ويتداعى كل عنصر منها للتغيير الذي يحدث في العناصر الأخرى. كما تكشف دراسة البنية عن جماليات النص الشعري، من خلال استكناه مواطن الشعرية

---

[1]-عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2000. ص:56

[2]-خالد سليكي. التراث والخطاب. مجلة جذور، النادي الثقافي بجدة، الرياض، ج8، مج4، مارس 2002. ص: 137.

[3]–عبد السلام المسدي. الأسلوب والأسلوبية، ص:204.

[4]-المرجع نفسه، ص: 213.

فيه، حيث تكتسب البنية شعريتها عن طريق ما تكتشفه من خصوصية داخلية تتجلى في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وهي تكشف عن داخل، كما تكشف عن تعدد المعاني فيه، وتلغي ثنائية الشكل والمضمون، وتستبدلها بتلك الحركة العلائقية، بين الدال والمدلول من جهة، وبين الدوال بعضها مع بعض من مع بعض من جهة أخرى، كما أن الغرض من دراسة البنية، ليس في جوهرها وإنما في فعاليتها في تأسيس علاقات تتوقف فيها بعض الأجزاء على بعضها، وعلاقتها بالكل.

**6- البنية والأسلوبية**

نشأت الأسلوبية الحديثة مستندة إلى نشأة علم اللغة، فهي تتعامل مع النص لكونه نتاجا لغويا، من خلال فهم إمكانياته وطاقاته وأبعاده، والنص مركب لغوي يمثل حلقة اتصال بين المتكلم، والمعنى الذي يرمز إليه من جهة، والمتلقي الذي يقتنع بهذا الخطاب من جهة أخرى، ولا تتأتى هذه القناعة إلا بترابط الشكل والمضمون في كيان لغوي واحد، بدواله ومدلولاته.

يتجه مجال الأسلوبية نحو البنية، لأنها تعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، "فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها[1]"، فالنص الأدبي في أحد تعريفاته "بنية لغوية مفتوحة البداية[2]"، ومعناه أن النص يكون خلال اللغة، التي هي عبارة عن مجموع من العلاقات الحية المتنامية، وليست مجرد رصف للألفاظ، وتبرز هذه العلاقات عن"طريق الصنعة التي يُستعان عليها بالفكرة والرواية والذوق[3]" لتنقلها من دائرة العفوية إلى مرحلة الوعي الإبداعي.

---

[1]-فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ط1. دار الآفاق العربية، مصر، 2008. ص:31

[2]-عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ط6. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006. ص:90

[3]-ميشال زكريا. الألسنية قراءة تمهيدية. ط2. المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1984. ص:61

إن ظهور البنية كمصطلح و ُظف في حقل الدراسات الأدبية، تزامنا مع ظهور دروس العالم اللغوي **دي سوسير**، بالرغم منم استعماله لمصطلح – التنظيم – فعد اللغة تنظيما، وأنها شكل، وليست مادة، وأن وحدات اللغة لاتتحدد إلا في علاقاتها،وهو ما ولّد بعد ذلك مصطلح البنية، أي: التنظيمات اللغوية، لذلك كانت الإشارة إلى مفهوم البنية في منطوق النظرية اللغوية، لكونها أحد منطلقاتها الفكرية، وهي الأداة التي تكشف بها البنوية عن التنظيم الداخلي لأجزاء النص، وعلاقاته وتفاعله في فضاء من الترابط والتماسك الذي يطبع النص الأدبي.

إن الأسلوبية في دراستها للنص تستند إلى قاعدة معيارية متحققة في اللغة العادية، ومن ثم تقابلها مع العدول[1]، لذلك يمكن القول أن الاتجاه البنيوي يدرس اللغة بوصفها نظاما من التراكيب والاستبدال، وهي نفسها السمة المميزة للدراسات الأسلوبية، التي تبدأ من العمل الأدبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط بها، في القطعة الكتابية الخاصة[2]، وتعتمد الأسلوبية أيضا البنية اللغوية منطلقا أساسيا في حكمها على النص، فموضوع دراسة الأسلوب، هو الشكل اللغوي، واللغة الشعرية بنية تتشابك فيها الأجزاء مع بعضها، وترتبط كلها بالنص، لتشكل وحدة عضوية تولد النص، والنص الشعري في نفسه، "بنية كبرى واحدة، قائمة على التكامل والانسجام بين عناصرها، ومكوناتها ووحداتها، كما يرى السعيد يقطين[3]".

تدرس الأسلوبية النص كونه نتاجا لغويا، من خلال فهم إمكانياته وطاقاته وأبعاده، وهذا النتاج هو عبارة عن تركيب لغوي، يمثل حلقة اتصال ثلاثية الأبعاد؛ بين المتكلم والدلالة المقصودة والمتلقي. يتوجه مجال الأسلوبية نحو البنية، لذلك فهي تعنى أساسا

---

1-المرجع السابق، ص:73

2-شكري عياد. البلاغة والإبداع. ط1. مكتبة زهراء الشرق، مصر، 1998. ص: 20

3-فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية. ص:31

بالكيان اللغوي للأثر الأدبي "فعملها يبدأ من لغة النص، وينتهي إليها[1]"، وأن التحليل الأسلوبي يقوم على "أساس البنية النحوية ووظيفتها البلاغية، كما يرى شكري عياد[2]"، كما يَرجع التفرد الأسلوبي للنص الأدبي، في أحد جوانبه، "إلى طريقة تميزه في استعمال اللغة[3]" أي: طريقة تركيب بنياته اللغوية في النص، ويكشف مصطفى السعدني في كتابه البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث[4]، عن المنهج الأسلوبي الذي يعتمده في دراسته، فركز على الشكل اللغوي، والأبنية اللفظية بدء بأنساقها الصوتية، وانتهاء بهيأتها التركيبية، وفي كل مرة كان يوظف مصطلح البنية، خلال تتبعه لعناصر الأسلوبية في النص.

إن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتهاوا ٕنما أيضا في وظائفها، "لأننا لايمكن أن نعرف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة، إي: كنص يقوم بوظائف إبلاغية في اتصال وحمل مقاصدهم[5]"، ويحدد **جاكبسون** الأسلوب" بما هو حاضر في الخطاب من الإنضاج الشعوري واللاشعوري، والوظيفة الشعرية هي التي تخلق أسلوبها[6]". وتظهر الأسلوبية فيما يستهدفه الخطاب، لذا ركز التحليل البنيوي للخطاب، على أن لكل نص يُؤلف بنية وحيدة، يستمد منها الخطاب مردوده الأسلوبي، الذي هو خاص به دون غيره[7]"، لقد حمل **جاكبسون** التحليل الأسلوبي إلى مستوى البنية، أي الهيكل الناظم للخطاب ككل، بينما اعتبر أن الآثار المترتبة عن هذا الخطاب، "تتعلق

[1]-المرجع السابق، ص: 60

[2]-شكري عياد، اللغة والإبداع، ص:37

[3]-المرجع نفسه، ص: 37

[4]-مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. ط1. منشأة المعارف، مصر، 1998. ص:9

[5]-عبد السلام المسدي. الأسلوبوالأسلوبية. ص: 205

[6]-شكري عياد. مبادئ علم الأسلوب العربي. ط1. دار التنوير للطباعة والنشر، عمان، الاردن، 2013 ص: 65

[7]-شكري عياد. اتجاهات البحث الأسلوبي. ط1، مكتبة زهراء الشرق، مصر، 1998. ص: 21

بوضع الوحدات اللغوية فيه، وعلاقتها بعضها ببعض [1]". فالظاهرة الأسلوبية منوطة إذن ببنية النص، وأما النص فغلبت عليه الوظيفة الشعرية،فهو خطاب تركّب في ذاته ولذاته والأسلوبية أيضا تتحقق باختيار المتكلم لأدواته التعبيرية، المستمدة من رصيده المعجمي (اللغة)، ثم يقوم بعملية التركيب التي تستلزم في حد ذاتها قواعد النحو، فيبيح المبدع لنفسه التصرف في بعض هذه القواعد أثناء الاستعمال.

أما **ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)** فيرى أن الأسلوب "خصيصة للخطاب اللغوي، ولايتحقق إلا في حقل النص الأدبي، ولايمكن تحديده إلا عن طريق المتلقي أو السامع أو القارئ[2]". وقد رسخ هذه المفاهيم في كتابه – محاولات في الأسلوبية البنيوية، فأبرز أن الأسلوبية البنيوية، تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، "لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولا يمكن فهم الواقع إلا في اللغة [3]"، لأن اللغة هي أداتها، ولابد أن تكون لها خاصية أسلوبية مميزة. ويركز **ريفاتير** على فكرة التواصل، التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب، لذا اعتنى"بالمُنشئ، الذي يشفر تجربته الذاتية، والمخاطب الذي يفك شفرة هذا الخطاب"، لقد تجاوز **ريفاتير** فكرة **جاكبسون**، التي يرجع ذلك "إلى الرسالة الشعرية بوصفها تكييفا لمتطلبات التواصل، وهي قائمة بذاتها، ولا تحقق تواصلا مع المخاطب[4]"، أما **ريفاتير** فإنه يرى "أن الرسالة لايمكن أن توجد بذاتها،وا ٕنما هناك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة والمخاطب[5]"، وهي رؤية

---

[1] - صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ط1. دار الشروق، مصر، 1998. ص: 53

[2] -ميشيل ريفاتير. معايير التحليل الأسلوبي. تر/ حميد لحميداني. دار سال، المغرب، 1993. ص:64

[3] –المرجع نفسه، ص: 81

[4] –يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية. ط1. الأهلية للنشر والتوزيع، 1999. ص: 182

[5] –جمال مبارك. التناص وجماليات الشعر الجزائري المعاصر. ط3. رابطة الإبداع الثقافية الجزائر، 2000. ص: 119

تتجاوز كون الأسلوبية تحليلا ألسنيا، يميز عناصر الأسلوبية في رسالة ماءوا ٍإنما يكون للقارئ دور في تمييز هذه العناصر.

يشير **ريفاتير** في سياق متصل أن ماسماه "الانصباب" هو تجميع العناصر الناجمة عن الإجراءات الأسلوبية، "ما يجعل تأثيرها يعتمد على التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، فتتراكم حتى تصل إلى نقطة محددة، حيث يكون كل جزء أسلوبي منها على استقلالية في ظاهر الأمر، عن جزء من بنية أكبر، تمثل القوة التعبيرية التي تصب فيها جميع الأجزاء المستخدمة في فهم النص[1]"، ويكون الانصباب ذا وظيفة تراكمية، فيمثل السياق الدلالي والصوتي هو الذي يحدد معاني النص، ويوضح مقاصد المبدع، والمهم عنده هو ما يتولد عن النص، من ردود فعل القارئ الممارس لفعل القراءة، وهو الطرف الفاعل في تمييز الوقائع الأسلوبية داخل النص،"والقارئ العمدة يُفترض أن يكون حاذقا متكئا على مرجعية ثقافية واسعة، تمكنه من الدخول في عملية اقتناص الدلالة العصية[2]". فيكون في ذهنه مجموع الاستجابات للنص، بما يتناسب وقيمة الظاهرة الأسلوبية.

إن الأسلوبية لها تمددات معرفية، واتجاهات إجرائية، ذات الصلة بتطور الدراسات الألسنية، وما واكبها من ازدهار في شتى مجالاتها المتخصصة، فأصبحت أكثر ميلا إلى الدقة العلمية، وما تتطلبه من تحري الموضوعية، مستغلة توظيف جل المناهج العلمية، فيحاول القارئ السائر في منهجها أن يجيب عن الأسئلة التي يطرحها النص في حدوده الإبداعية، كاشفا عن مستوياته، سواء أكانت لغوية، أم إيقاعية، أو دلالية، وهو ما يسعى البحث إلى تحقيقه من خلال قراءته لديوان الشاعر الموحدي **أبو العباس الجراوي**.

---

[1]-ميشيل ريفاتير. معاييرالتحليل الأسلوبي، ص:76

[2]-المرجع نفسه، ص: 79

# الفصل الأول

## أنماط الخطاب الشعرى الموحدى

الفصل الأول

أنماط الخطاب الشعري الموحدي

1- الخطاب الشعري العقدي

2- نسق المرجعيات العقدية في شعر الجراوي

أ- الإمامة

ب- المهدية

ت- العصمة

3- الخطاب الشعري السياسي

أ- الصراع الداخلي

ب- الصراع الخارجي

**1–الخطاب الشعري العقدي**

وظفت الدولة الموحدية الخطاب الديني لقهر خصومهاوا إقصاء معارضيها، وبناء الحواجز النفسية للتخلص من مطالبهم، فأسست خطابا مذهبيا، جمعت فيه أشتات المبادئ العقدية لمختلف المذاهب الإسلامية السابقة، لبناء مذهب جديد يستند إلى نصوص قطعية، لايمكن التنكر لها، سواء من القرآن أو السنة، لا يأتيها الباطل من بين

يديها،فكانت دعوةً مقدسةً استقدمت النصوص للاستدلال على صحة منهجها، وزعموا امتلاكهم للحقيقة المطلقة، فصمد حكمهم عشرات السنين يغذيه التمسك بالدعوة التومرتية، المتكئة على المهداوية، التي تعصم الحاكم وتضعه في مرتبة الأنبياء، وتجعل الخروج عنه خروجا عن الدين، والامتثال لحكمها هو طاعة وتقرب إلى الله، يتخلص المؤمن بها من العذاب يوم القيامة، ويعيش مصانا في الدنيا، فرفعوا السيوف في وجه من يخالفهم الرأي، فكانت دولة المرابطين أول ضحاياها، بالرغم من تمسكها بالدين، ورفع لواءه في الأندلس لعشرات السنين، لعل ذنبها الوحيد في نظر الموحدين، أنها تدين بالمذهب السني، فتحولت إلى دولة تحكم بما لم ينزل الله، ولاتنهى عن المنكر ولا تأمر بالمعروف، حتى سماهم "ابن تومرت" بالمجسمين، فاستحلوا دماءهم وأعراضهم وأموالهم، وجمعوا لهم الناس، فرفعوا شعار النهي عن المنكر والأمر بالمعروف، ليكون المدخل الذي يستهوي العامة، فينجرفون وحدانا وزرافات وراء "ابن تومرت"، ليشكل المذهب الجديد، المبني على أصول عقديةٍ ، جمعها من مذاهب إسلامية مختلفة، أعلاها الإمامة التي جعلها واجبة، وألحقها بالعصمة التي يختص بها الأنبياء دون غيرهم.

قامت، إذا، الدولة الموحدية على أساس ديني، رسم خطها الافتتاحي "ابن تومرت"، وسار بها إلى بر الأمان خليفته عبد المؤمن بن علي، وسار أبناؤه من بعده على هدي الإمام الأكبر، حتى ضعفت الدولة ونخرت الفتن والحروب أوصالها، فتمزقت بين دويلات استقلت بجغرافيتها، ونكصت عن المذهب التومرتي لتعود إلى المذهب السني الذي عاش في قلوب المغاربة ردحا من الزمن.

إن الممارسات الدينية "لابن تومرت"، تحاول إنتاج الرمزية النبوية، فجمع بين السلوك الزهدي، والرغبة في تغيير الواقع، فحصن موقعه بادعائه المهدية، ثم الإمامة وما يترتب عنها من عصمة يفلت بها من كل سهام النقد، أو المعارضة، يقول عنه "عبد

الواحد المراكشي" : "كان يكثر الزهد والتقلل، ويظهر التشبه بالصالحين، والتشدد في إقامة الحدود، فلبس عباءة الزهد والتنسك، ورمى المرابطين بالكفر[1]".

**1-1 - نسق المرجعيات العقدية في شعر الجراوي**

لقد كان للصراع المذهبي الأثر الأكبر، في انتصار الموحدين على دولة المرابطين، خاصة حين رفعوا شعار، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فتبلور الخطاب العقدي الموحدي، حين انتقل إلى قضايا تكفير كل المناوئين له، فكانت نتائجه تأسيس شرعية نصية، تحدد مفهوم الإيمان والكفر، وتحديد العلاقة بين العمل والعقيدة، فكانت نتائج هذا الخطاب، القضاء على دولة المرابطين السنية.

استطاع مؤسس الدولة الموحدية "ابن تومرت"، أن ينتقي آراءه من المذاهب الإسلامية المختلفة، ويستفيد منها لتكون مرجعية، تصب في عقيدة واحدة، ارتبطت به، فأسست لدولة قامت لعشرات السنين، تدافع عن هذه الآراء العقدية، وتجمع المريدين والأنصار، بعد أن هدمت دولة قائمة، كانت تدعي في أبجدياتها الدينية أيضا، الدفاع عن الدين، ومحاربة الكفر، ونشر العدل، وهي تقريبا نفس الأبجديات التي نادى بها الموحدون، والفرق الوحيد بين عقيدة المرابطين وعقيدة الموحدين، هي تلك المرجعيات العقدية التي استند عليها مؤسس الدولة الموحدية، وهي مرجعيات شيعية في أغلبها.

إن المقصود بنسق المرجعيات العقدية عند الجراوي، هي توالي المؤثرات الواقعية في تجربة الشاعر، انطلاقا من ترتيب عقدي، يرتكز على جملة من الأفكار المتوالية، التي تشكل بنية الخطاب الشعري العقدي عند الجراوي،وا إيجاد الرديف المطابق في الخطاب

---

[1] -عبد الواحد المراكشي. المعجب في تلخيص أخبار المغرب. ط7.علق عليه وضبطه، محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، المغرب، 1978. ص:92

الموحدي، والتي تشير وتحيل إلى موضوعات خارجة عن اللغة، لتتسق مع أفكار الموحدين وتعاليم إمامهم "ابن تومرت".

هذه المرجعيات العقدية، هي مفاهيم فكرية تسعى إلى تغيير المجتمع، والشاعر ابن بيئته، فنشأ ذلك الارتباط الوثيق بين مكونات الخطاب العقدي للجراوي، وبين السلطة التي تحكم، وتسعى لنشر خطابها العقدي عبر الشعر خاصة، والفنون الأدبية الأخرى عامة.

إن التجربة الشعرية للجراوي، لم تأت من فراغ،وا إنما هي نتاج تأثره بالدعوة التومرتية أولا، ثم السعي لنشرها والدفاع عنها، استجابة لرغبة الخلفاء والأمراء الموحدين ثانيا، وقد وجدت هذه الرغبة الأرض الخصبة، لإثراء الخطاب العقدي لدى الجراوي، فهو من الشعراء الأكثر حضورا في الخطاب الموحدي عموما، والعقدي خصوصا، فكانت أغراضه متشبعة بالآراء العقدية، إرضاء للخلفاء وتقربا منهم في نظرنا، دون الإيمان بعمقها، وأبعادها الفقهية، وهذا مايفتقر إليه شعره، لذا جاءت المصطلحات العقدية صفات، يفتخر بها، ويطلقها على أمراء الموحدين وسلاطينهم، هذا الموقف اقتضاه الواقع المعيش، الذي ارتضاه حكام الموحدين لدولتهم، وسار في ركابهم الجراوي، بما يملكه من رصيد شعري، كرسه لخدمتهم، حتى وفاته.

واللافت للانتباه، أن تلك الأطر المرجعية التي شاركت في بلورة الخطاب العقدي التومرتي، قامت على جملة من الظروف والشروط، الفكرية والروحية والعقدية، التي أسهمت إسهاما مباشرا في صياغة الخطاب العقدي الموحدي، وتشكلت ملامحه في شعر الجراوي، طوال حكم الموحدين –أو على الأقل في في فترة حياة الجراوي، لهذا من الواجب الالتفات إلى كل المرجعيات العقدية التي تضمنها شعر الجراوي، لأنه الحامل الذي تتمظهر فيه عقيدة الموحدين ولأنه محور الإبداع، الذي تم فيه تطويع المقول لإرادة القول،وهي النافذة التي يمكن للباحث أن يُطل من خلالها على روافده التي ترفده وتغنيه. وتكشف عن تجليات العقيدة الموحدية، وتغوص في غياباتها المبثوثة في تراثها الشعري،

انطلاقا من فضاء النص،و الواقع المذهبي الذي ميز الدولة الموحدية، - لأننا قلنا سابقا، أن شعر الجراويحمل الأسس التي بـُنيت عليها عقيدة الموحدين، ولم يحاول في نظرنا أن يكون له دورفلسفي " في الولوج إلى أعماقها، ولعل خلو ديوانه من تخصيص قصيدة واحدة للإمام "ابن تومرت" وللعقيدة المهدية، خير دليل على استنتاجنا السابق، لذا ستتركز دراستنا على أبواب هذه المرجعيات، التي شكلت خطاب الجراوي العقدي، والتي أفرزها الواقع السياسي والديني الموحدي، فتجلى في شعره من خلال المفاهيم المبثوثة فيه، وتتمثل مرجعياتها الأساسية في ثوابت آمن بها الموحدون وتغنى بها الجراوي في شعره.

**أ- الإمامة**

يعتقد الموحدون بالإمامة، على أنها أصل من أصول الدين، لايتم الإيمان إلا باعتقادها، وهي ركن من أركانه، "وعمدة من عمد الشريعة"[1]، وتشكل الحلقة التي تربطهم بالنبي صلى الله عليه وسلم، وبالنسب القرشي، بالرغم من أن مؤسس الدولة الموحدية، وا إمامها الأول – ابن تومرت – ينتمي إلى قبيلة هرقة بالمغرب وعبد المؤمن بن علي الخليفة الأول، ترجع أصوله إلى قبيلة كومية البربرية. وقد روج الشاعر "الجراوي" لنسب الموحدين وأرجعه إلى النسب القيسي لتتحقق مقولة الشيعة يكون الإمام من نسل النبي صلى الله عليه وسلم فقال:

إمامٌ لَهُ فَضْلٌ عَلَى الخَلْقِ باهِرٌ *** ومَــرْتَبَةٌ تَنْحَط عَنْهَا المراتِبُ[2]

مَنَاقِبـهُ مِثْلُ الكـواكِبِ كَـثْرةٌ *** ونورا ألا للهِ تِلْكَ المنَـا قِـبُ

لَـه نِـسْـبَةٌ قَيْسِيٌ قُـدْسِـيـةٌ *** تُـقِر لها بالمعلومات المَنَاسِبُ

---

[1]-صلاح الدين محمد نوار. الخلافة أو الإمامة. ط1. منشأة المعارف الاسكندرية، 1996. ص: 17

[2]-الجراوي. الديوان. جمعه علي إبراهيم كردي، ط1. دار سعد الدين، المغرب، 1994. ص: 37

يضطلع الإمام بحفظ الشرع، وهو علة وجوده في نظام الحكم الإسلامي،وا إن كان هناك خلاف بين علماء الإسلام، حول الشروط المعتبرة في الخليفة أو الإمام، و"الإمامة هي ذلك النظام السياسي الديني، الذي اتفق المسلمون على إقامته وترسيخ قواعده في سقيفة بني ساعدة [1]"، والإمامة العظمى هي نيابة عن صاحب الشرع، في حفظ الدين وسياسة الدنيا، أو كما قال "الماوردي" "فالإمامة موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا[2]"، فيسهر الإمام على تطبيق العدالة وحماية الدين، والذود عنه من الخارجين عليه.

وا ٍقامة الإمامة فرضٌ ديني، يتوقف عليه تنفيذ سائر الفروض، يقول أحد الأئمة في شأنها: "من أتم مصالح المسلمين، وأعظم مقاصد الدين[3]"، وذهبت بعض "الفرق الإسلامية إلى القول أنه من لاإمام له يعتبرُ خارجا عن الدين، فمن أصبح من هذه الأمة، لا إمام له، أصبح تائها، ومن مات على هذه الحالة،مات ميتة كُفر ونفاق[4]"، والمسلم عند الشيعة خاصة، يربط بين الإيمان بالله ورسوله، والإيمان بالأئمة، "فهم معصومون من الكبائر والصغائر[5]".

شاءَ الإلَهُ حِمَايةَ الإسلامِ *** فأعزَّ نُصرتَهُ بخَيرِ إمامِ[6]

بِسَمِي خَيرِ الخَلقِ والنورِ الذي *** كَفَلَتْ بِدايَتُهُ إلى التمامِ

---

[1]-صلاح الدين محمد نوار. الخلافة والإمامة. ص:18

[2]-الماوردي. الأحكام السلطانية. ط1. دارابن قتيبة، الكويت، 1989،ص: 3

[3]-ابن تيمية. منهاج السنة. ط1. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية.1989.ص:55

[4]-الشهرستاني. الملل والنحل. تح/ محمد سيد كيلاني. مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1976 ص:107

[5]-الكيليني ابن يعقوب. أصول الكافي. دار الأسوة، طهران، إيران،1417هـ. ص:325

[6]-الجراوي، الديوان، ص: 149

فالإمام مشيئة الله وحكمه، يجب الانقياد له، ووجوب الاقتداء بأقواله وأفعاله، وهي أفكار يؤمن بها الشيعة، لترسيخ فكرة المهدي المنتظر، الذي يحمي الإسلام ويطهّر الدنيا من الخطايا، والكفر والظلم والجور. والفرق الإسماعيلية يعتقدون أن للإمامة صفات، تنتقل بالوراثة، وهي "صفات يستودعها الإمام السابق للإمام اللاحق[3]"، فهي عند الشيعة عموما خلافة دينية وراثية، لأن الإمام ليس شخصا عاديا فهو المشرّع والمنفذ ولا يسأل عما يفعل وهو معصوم من الخطأ، نتيجة لما ورثه من علوم دينية. ومن صحة الإمامة عندهم "التنصيص[1]"؛ أي أن الإمام السابق ينص على الإمام اللاحق من أولاده، كما أن هناك مساواة بين النبوة والإمامة، باعتبار كليهما منصوص عليها من الله تعالى، والفارق الوحيد بينهما، هو الوحي، لهذا تعتبر الشيعة الإمامةَ منصبا إلهيا، يختاره الله بسابق علمه، كما يختار أنبياءه،والإمامة تُورث عن النبوة، بمعناها السياسي والروحي، "باعتبار أهل البيت وارثين كتاب الله[2]"، وسلطته غير محصورة في مكان، فهي "تشمل الأرض كلها[3]"، وقد حرص الموحدون منذ قيام دولتهم، على يد "ابن تومرت" على ترسيخ فكرة الإمامة، ووسموا حكامهم بالإمام، وسار الشاعر "الجراوي" في ركابهم، فاعتقد بعقيدتهم فكان شعره مرآة عاكسة لمذهبهم، وتقرب إلى إمامهم بالمدح، لعله ينال رضاه في الدنيا وفي الآخرة فقال:

صرتُ إماما للبريةِ مُجْتَبَى *** برا نَقِيا خاشِعا أوابا[4]

مَدْحُ الإمامِ عِبادَةٌ نَرْجُوبِها *** عِزالحَياةِ وأن نَفُوزمآبا

[1]-الشهرستاني. الملل والنحل، ص:152

[2]-المصدر نفسه، ص:155

[3]-المصدر نفسه، ص:165

[4]-الجراوي. الديوان، ص: 36

إن الموحدين يحتفون بالإمام منذ نشأة دولتهم، على يد ابن تومرت، وخص الجراوي كل مدائحه للأئمة الموحدينبدء ً من عبد المؤمن بن علي وانتهاء بالخليفة الرابع محمد الناصر، فكرس أفضليتهم على الخلق أجمعين، ورفع من منزلتهم بين الناس، وتفرد بذكر صفاتهم المميزة، فأسس بذلك شرعية مستمدة من مبادئ الشيعة التي تؤمن بظهور الإمام، الذي يخلص الناس من الآثام، وجور الحكام وظلمهم، وينشر العدل بين الناس، وينهى عن الفحشاء والمنكر.

نارٌ من الفِتْنَةِ العمياءِ أطفأها *** سَعْدُ الإمامِ وحَدُّ الصَارِمِ الذَّكرِ[1]

بِيُمْنِ الإمَامِ الصالحِ المُصْلِحِ الرضا *** نَضَى سَيفَهُ الإسلامُ فاستأصَلَ الكُفْرَ

ويمكن القول أن الاعتقاد بالإمامة، بتجلياته يعد من الثوابت التي كرس الشاعر جهدا في إثباته والترويج له، من خلال خطاب غارق في الإيمان، بتحقيق النصر الذي وعد الله به أولياءه فيقول:

فــلا زَالَ بالنصْرِ الإلَهي يَقْتَضي *** بَشائرَ تُحْصِي قَبلِ إحِصَائِها[2]

إن الإمام مكلف بمقاومة الباطل والظلم، ونشر الحق والعدل، وهو يستمد قوته من الله سبحانه وتعالى، لأنه سيف الله في أرضه، ينتصر على أعدائه ومناوئيه، في كل حروبه، لأنه ينفذ قدرة الله،فلا ناجٍ من سيفه،حتى وا ٍن بلغ النجوم العوالي، وتحصن في أبراج عالية، لأنه يحقق إرادة الله، وينفذ قدره، لأنه من الطائفة التي وعدها الله بالنصر؛ وما الإمام إلا أداة لتحقيق وعد الله بنصر الطائفة المؤمنة. يقول الجراوي مؤكدا فكرة الموحدين، التي تجعل منهم الطائفة الناجية والمنصورة من الله تعالى:

وفي الغَيْبِ منْ أنجادِ طائِفَةِ الهُدَى *** ونَصْرِ أميرِ المؤمنينَ غَرَائِبُ[1]

---

[1]-المصدر نفسه، ص: 89

[2]-المصدر نفسه، ص:175

هـــو الأمرُ أمْرُ اللهِ ليـــس يَفُوتُــهُ *** مُــنــاوٍءٍ ولا يــنــأى عَــلــيــهِ مُنَاصِبُ

فالمرجع –الإمام– يشكل جوهر العمل الشعري للجراوي، والغاية هي جمع المناقب والفضائل، للوصول إلى كمال صورة الإمام بكل تجلياتها، فملكت عليه وعيه بتمظهراتها - التقوى، الخشوع، العصمة - وغيرها من الفضائل التي لاتجتمع إلا في إمام الموحدين يقول الجراوي:

خَـــصـتْ إمـــامًـــا لــلـبـريةِ مُجْتبى *** بَـــراً تَـــقـيـاً خـاشِـعـاً أوّابـــا[2]

وقال أيضا:

واللهُ خَـصَّـكَ بـالـكَـمـالِ وشـــاءَ أنْ *** يَبْقــي على الأيـامِ أمْـرُكَ سَـــرْمَدَا[3]

استعان الموحدون بآراء المعتزلة، لبناء القواعد الخاصة بمذهبهم، فمالوا لأن يسموا بالعدلية، أي أنصار العدل، وهو "اللقب الذي أطلقه المعتزلة على أنفسهم، "[4]، ويتجلى أيضا الارتباط الوثيق بين العقيدة الشيعية الموحدية ومبادئ المعتزلة، في اشتراكهما في سوق البراهين والأدلة، التي تعزز نظرية الإمامة، كالحاجة إلى وجود إمام لكل عصر، وما يجب أن يتميز به من عصمة وقداسة،كما يُ بعث للناس في كل عصر هاديا، وهو منزه عن الخطأ والضلال، كما ربطوا الإيمان بالإمامة و بصحة العقيدة، لأنهم يضيفون إلى أركان الإسلام الخمسة، ركنا سادسا وهو الولاية، أي الانضواء إلى الأئمة، وهذا "يوجب أيضا البراءة من أعدائهم[5]".

---

[1]-المصدر السابق، ص: 35

[2]-المصدر نفسه، ص:39

[3]-المصدر نفسه، ص: 73

[4]-الكيليني. أصول الكافي، ص:245

[5]-الشهر ستاني. الملل والنحل، ص: 342

يقول **الجراوي** رابطا بين الإيمان بالإمام، وصحة العقيدة، ونافيا التوحيد عن ناكر أحقية الإمام بالطاعة:

مَنْ ليسَ مُعتقداً إيجابَ طَاعَتِكُمْ *** فَلَيسَ يُغْنيهِ إيَمانٌ وتَوْحِيدُ[1]

ومن نال رضا الإمام، فقد نال رضا الله في الدنيا والآخرة، ودخل في خيمة العدل التي يسدْتظِل بها، في ظل حكم الموحدين يقول **الجراوي**:

رِضَاكُمُ الدينُ والدنيا، وعدلُكُمُ *** ظِل ظَليلٌ على الأيامِ مَمْدُودُ[2]

لقد تبوأ الخليفة في نظر الشيعة مكانة لايرقى إليها غيره، فهم يعتقدون أنهم يرتفعون إلى منزلة الأنبياء والرسل، لأنهم خلفاء الله والرسول في الأرض يقول الجراوي مادحا السلطان يعقوب المنصور:

خَليفةَ اللهِ رُحماكَ لمُغتربٍ *** ناءٍ وما إن نأى دارًا ولا اغترَبا[3]

لقد فوضه الله في الأرض،وحكّمه في رقاب الناس، وهو رحمة الله، التي أنقذت العباد من الظلم والجور، يقول **الجراوي** مادحا محمد الناصر:

شاءَ إسعادَنا الإلهُ تعالى *** يومَ تفويضِهِ إليكَ الأمورَ[4]

إنما أنت رحمةُ اللهِ عمَّتْ *** ساكني الأرضَ مُنجِداً ومُغيرَا

قد يُصبح الإمام ضرورة، لايمكن الاستغناء عنها، كما لاتستغني الروح عن الجسد، يقول الجراوي في مدح السلطان محمد الناصر:

بالطبعِ حاجَتُنا إليكَ وهلْ غِنى *** يُلْفى عن الأرواحِ للأجسامِ[1]

---

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 68

[2] –المصدر نفسه، ص: 70

[3] –المصدر نفسه، ص: 41

[4] –المصدر نفسه، ص:68

لازالَ سَعْدُكَ مُسْعودا مُنَصرِّفا *** فيما تُريدُ تَصرُّفَ الخُدَّامِ[1]

وكم يبالغ الشاعر إذْ يمنح القدرة على الحكم في الإنس والجن، وأن الإمام أوتي من الحكمة والقدرة، ماجعل الإنس والجن يخضعان له، ويتصرفان وفق أوامره ونواهيه، يقول **الجراوي** في الخليفة يوسف بن عبد المؤمن:

عن أمرِكمْ يتَصَرَّفُ الثقلانِ* *** وبِنَصْرِكُمْ يتعاقبُ الملوانِ**[2]

مكن النص الشعري عند **الجراوي** أيديولوجية شيعية، تؤمن بالإمامة وتقدسها باعتبارها المحور الأساسي، الذي تدور حوله قواعد الدين، والخروج عنها خووج عنه، وقد نشأ مرتبطا - تاريخيا – بتبلور الخلاف بين المسلمين، حين تحول القمع السياسي إلى عقيدة دينية، ترتب عنه تضخيم دور الإمام، فاستوعب دور النبي، يقول مادحا يعقوب المنصور:

حقيقٌ بميراثِ النُّبوَّةِ والهُدى *** ولا عجَبٌ أنَّ المزايا مُواهِبُ[3]

وعند الغلاة دور يتعدى الأمر إلى استيعاب دور الله، فيقول:

وما هاربٌ منهُ ولو بلغ السهَا *** بناجٍ وهل ينجو من اللّهِ هَارِبُ؟[4]

فأصبح التشيع حركة عقدية اجتماعية، تحقق أغراضا سياسية، لذا اعتبروا الإمامة أصل من أصول الدين، فيتحول الدين إلى سياسة، و"العقيدة إلى شريعة والإيمان عمل

---

[1]–المصدر السابق، ص:145

*الثقلان: الانس والجن

**الملوان: الليل والنهار

[2]–الجراوي. الديوان، ص:163

[3]–المصدر نفسه، ص :37

[4]–المصدر نفسه، ص: 160

والنقل إلى عقل[1]"، فأصبحت الإمامة تمثل سلطةً في المجتمع الديني والمدني معا، فطاعته طاعة الله، وأمرهم أمره، ونهيهم نهيه، وعصيانهم عصيانه وهو ملجأ وملاذ كل موحدي، يخاف صروف الدهر ونوائبه يقول **الجراوي** مادحا يوسف بن عبد المؤمن:

دُمْتُمْ والكُلُّ يلُوذُ بكم *** منْ صرفِ الدَّهْرِ ويعتَصِمُ[2]

**ب- المهدية:**

تقوم فكرة المهدية كما عرِفها العالم الإسلامي،على الإيمان بظهور مخلصٍ للأمة يبعثه الله لينقذ العالم من ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، ويحقق العدل والعدالة بين الناس، ويحارب الشرك والكفر، لتعم عبادة الله وحدة لاشريك له، على كل المعمورة ويزول الظلم و الفساد على و جه الأرض. والمهدية عند الشيعة أكثر ارتباطا بعقيدتهم الموالية لعلي بن أبي طالب رضي الله عنه، فقد زعموا بغيبته على الأرض، وسيرجع يوما، ليقيم العدل، ويزيل الظلم والطغيان،وا ِن كان بعض فرق الشيعة، لايحصرون المهدي المنتظر في شخص علي رضي الله عنهوا ِنما لا يخرج من سلالة آل البيت.

نادت الدولة الموحدية منذ قيامها، بفكرة المهدي الذي يخلص الأمة من ظلم الحكام، ويملأ الدنيا عدلا وأمنا، وعكسوا هذه الصفات على إمامهم ومؤسس دولتهم "ابن تومرت"، وروّج أغلب الموحدين للمهدي حتى صدّق العامة، ومما زاد في اعتقادهم بها، ربط "ابن تومرت" الظروف التي عاشتها دولة المرابطين في أواخر حكمها، من انتشار الفساد والظلم، فاختلفت الآراء، و ادلهمت فيه الظلمات واشتبكت به الأباطيل، وتحكمت فيه الحثالة، حتى صار زخرف الدنيا دينا، والجهل علما، والباطل حقا، والمنكر معروفا،

---

[1]–حسن حنفي. من العقيدة إلى الثورة. ط1. مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1988. ص:167

[2]-الجراوي. الديوان، ص:36

والجور عدلا، فكانت البيئة مهيأة لظهور المخلص المنقذ ابن تومرت يقول الجراوي كاشفا عن اعتقاد الموحدين بانتظار المهدي:

هـو الـذي كـانت الـدُّنـيـا تُـؤمِّـلُـهُ *** وكـل عـصْـرٍ لـه مـازال مُـرتـقـبـا[1]

يقدم "ابن تومرت" نفسه متسربلا صفات المهدي المخلص، والمنقذ للأمة من براثن الجور والظلم، فيؤسس بذلك إلى مكانة المهدي، فيقول عن صفات المهدي : "إنه فرد في زمانه، صادق في قوله، إنه يملأها بالعدل، كما ملئت بالجور وا ٕن أمره قائم إلى أن تقوم الساعة"[2]. ويقول **الجراوي** معترفا بتحقيق ابن تومرت لصفات المهداوية، الخاصة بالموحدين والتي لاتستند إلى دليل، كما يقول عبد المجيد النجار، و"إنما تستند إلى الظروف التاريخية والسياسية التي كان يعيشها ابن تومرت وهو يواجه الدولة القائمة[3]"، ويسعى من ورائها إلى كسب التعاطف الديني لدى اتباعه، وطلب أسباب النصر، التي تقتضي طاعة أتباعه وانقيادهم له، وربط الإيمان بطاعة المهدي. يقول الجراوي كاشفا عن أيمانه بالمهدي، وتكفير من لم يعتقد به :

مَـنْ لـيـسَ مُـعْـتَقِدا إيـجَابَ طَاعَتِكُمْ *** فَلَيسَ يُغْنِيهِ إيـمَانٌ وتَوْحِـيـدُ[4]

رمى الموحدون المرابطين بالتجسيم، لأن "ابن تومرت" يستند إلى رأي المعتزلة في حقيقة التوحيد، الذي يقوم على السلب المطلق، لكل ماعسى أن يلحق الشبه والمثلية بالذات الإلهية، فاختص أصحاب "ابن تومرت" بتوحيد الصفات الإلهية، لذا سموا بالموحدين، وربطوا الإيمان بتوحيد الله وصفاته،وا ٕن "اتفقوا على وجودها، فإنهم اختلفوا في وجوه وجودها، ومحامل معانيها،فنفوا التشبيه عنه في كل وجه جهة ً ومكانا وجسما،

---

[1]–المصدر السابق، ص:39

[2]–ابن تومرت. أعز ما يطلب. تح/ عمار طالبي. ط1. المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 1985 ص:143

[3]-عبد الحميد النجار. ابن تومرت. ط1. دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1403هـ. ص: 120

[4]–الجراوي. الديوان، ص: 66

وتميزا، وانتقالا وزوالا وتغييرا وتأثيرا، وأوجبوا تأويل الآيات المتشابه فيها، وسموا هذا النمط توحيدا[1]"، فربط **الجراوي** -متأثرا بآراء ابن تومرت - بين وجوب طاعة المهدي، والدخول في زمرة الموحدين، التي تؤمن بوحدانية الله، في ذاته وصفاته، ولا يتحقق الإيمان بالتوحيد على الوجه الأكمل عند "ابن تومرت"، إلا حينما يقع العمل بمقتضى التوحيد، الذي جعله قوام فكره وحركة مقاومة،لما اعتبر ه تجسيما وتشبيها في عقيدة المرابطين وأتباعهم.

كان لقب المهدي يثير النفس، ويجلب الأنصار، ويلتف العامة حوله، لاعتقادهم بالمهدي المنتظر، الذي يملأ الدنيا عدلا، خاصة وأن المذهب الشيعي لم يكن وافدا جديدا على المغرب، فقد شاع أيام الفاطميين، لكنه تراجع عند قيام الدولة المرابطية، وأحياه "ابن تومرت" بما روجه من حديث منسوب إلى النبي صلى الله عليه وسلم تنبأ فيه بظهور المهدي المنتظر في أرض المغرب، "فيرد الناس إلى الدين الصحيح[2]". كان هذا الحديث سندا قويا لتأسيس "ابن تومرت" مهديته، فخاطب العامة بما ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلم، رافعا لواءه العقدي لمحاربة المرابطين، وكل من المناوئين والمشككين في مهديته، وسار على دربه الخلفاء من بعده، بعد أن نص عليهم قبل موته، وبعد أن أثخنته جراح المعارك مع المرابطين، فحمل الخليفة الأول عبد المؤمن بن علي، لواء المهدية يقاتل المرابطين ومن والاهم من الناكرين لحق المهدي، قال الجراوي:

عصوا دَعوةَ المهدي وهْيَ سَفينَةٌ *** فأغْرَقَهُمْ طُغْيَانُهُمْ وَهْوَ طُوفانُ[3]

لقد تحولت دعوة المهدي إلى سفينة نوح، وهي طوق النجاة الوحيد للبشرية، من استقلها، نجا من عذاب الدنيا، ومن هوان الآخرة، ومن أبى وطغى، جرفه الطوفان الذي

---

[1] -الشهر ستاني. الملل والنحل ج1، ص:57

[2] –عبد الحميد النجار. ابن تومرت، ص: 126

[3] –الجراوي. الديوان. ص: 160

لا يبقي ولا يذر، وهي دعوة صريحة للمرابطين، ومن سار في ركابهم للفوز بالنجاة، واللحاق بركب الموحدين، والدخول في دعوتهم، والإيمان بعقيدتهم، والنجاة بأرواحهم، والفوز بالجنة الموعودة، ونيل الشفاعة من إمامهم ابن تومرت، الذي نشر العدل، وحارب الجور والظلم حتى استأصله يقول الجراوي:

أَفَـاضَ عَـدْلا على الـدنيـا وألـبَسَـها *** نُـوراً فَـلَـمْ يَـبْـقَ لا ظُـلْـمٌ ولا ظُـلَـمُ[1]

سار الخلفاء من بعد ابن تومرت، على نهجه وعقيدته، حتى في فترات استقرار دولتهم ، فحكموا باسمه، وتبركوا بسيرته، ونشروا علمه، وتصدر اسمه كل مراسلاتهم، وخطبهم، فكان المرجعية التي أسست لحكمهم، والشعار الذي دخلوا به قلوب العامة من الناس، حتى استقر أمرهم، وانتصروا على أعدائهم، ونشروا العدل بين الناس – كما يعتقدونه– وردوا الدين إلى نصابه. قال الجراوي مخاطبا المهدي الذي توفي واستمرت بركاته مجسدة في خلفاء الموحدين:

اهْنـأ إمـامَ الـهُـدى فـالعَدْلُ مـنْبَسِطٌ *** والديـنُ مُنْتَـظِمٌ والكُفْرُ أَشْـتَاتُ[2]

يرى الموحدون أن المنقذ الوحيد من الضلال والظلم والجور، هو المهدي، بما جاء به من تعاليم، أخرجت الموحدين من براثن الضلالة المرابطية، إلى نور الهدى، الذي عم الدولة الموحدية، وكأنه طوق النجاة الذي خلص رقاب الموحدين من غياهب العذاب في الدنيا، ونيل أعلى الدرجات في الآخرة، بعد أن ملأها المرابطون بالأكدار والأقذار، وجاء المهدي ليجدد دين الله في الأرض، بعد أن عفا رسمه، وينجي طائفة الموحدين، ويعيد للدين معالمه وحدوده، ويطهره من المارقين، ودعاة التجسيم، يقول الجراوي:

أنـتَ السـبـيـلُ إلـى النجـاةِ فَكلنا *** لـولاك كـانَ عـلى شَـفـيـر هـارِ

[1] المصدر السابق، ص:154

[2] المصدر انفسه، ص:48

مُلِئَتْ بـه الدنـيـا صَـفاءً بَـعْـدَمَـا *** مُـلِـئَـتْ مـــن الأقـذار والأكْــدَارِ[1]

لقد تحولت الدنيا من النقيض إلى النقيض، بعد أن ملأها المرابطون بالجور والتعسف، وسيطرت على مقاليد الحكم الأطماع الفردية، واتباع الشهوات، وتصيد الملذات، يلوح في أفق الموحدين البطل الأسطوري، الذي يحول مجرى الأحداث ويغير الأمر الواقع، إلى واقع رسمه ابن تومرت، يخلو من كل تراكمات الحكم السابق،ويُبنى على قواعد رسمها المهدي، وآمن بها أتباعه ومريدوه، وسار على نهجها الخلفاء من بعده، وحكموا باسمها، واستدلوا برأيها، وحاكموا بشريعتها، حتى استتب لهم الحكم، فكأن الماء في عهد المرابطين كان آسنا، كدرته أعمالهم وخطاياهم، وكانت تعاليم المهدي العقيدية، المنقذة للبشرية، من التلوث الذي عم أرجاء الدولة المرابطية، وعودة الدين القويم، في قُشبِ ألبسها المهدي لعقيدته، لتلقى رواجا بين الساخطين على حكم المرابطين، وبين المشدوهين لكرامات ابن تومرت، فأصبح الآمر الناهي، وسار في ركاب تعاليمه من بعده الخلفاء الموحدون يقول الجراوي:

دَعَـاكُـمْ لِـمَـا يُحْـيـيكُـمُ وَارِثُ الـهُـدَى *** وجَامِـعُ أشْتَاتِ العُلا والمَفاخِـــرِ[2]

إلى أمْـرِهِ في كُـل أمْــرٍ ونَـهْــيِـــهِ *** يـرُوحُ وَيَـــغْدُو كُـل نَــاهٍ وَآمِــرِ

لقد أمكن استخدام عقيدة المهداوية، خلال حكم الموحدين، لتبرير الفتن والقلاقل التي أشعل نيرانها بعض الثائرين السياسيين، الذي اتخذوا الدين ستارا لثوراتهم متطلعين لقلب نظام الحكم القائم، ومتعللين بانتشار الفساد والظلم في الدول السابقة، وأن الله خصهم وحدهم برفع الظلم عن الناس، وهم وحدهم المؤهلون لنشر العدل، لأنهم يستمدون قوتهم

[1] المصدر السابق، ص:81

[2] المصدر نفسه، ص: 84

من الله تعالى، بل هم مأمورون من الله بتجديد الدين، ومحاربة الظلم، ونشر العدل، يقول **الجراوي** معززا رأي المهداوية التي تعتبر المهدي كالنبي يُؤتمر من الله تعالى:

الأمـــرُ أمْـــرُ اللَّهِ لـيـسَ يَـــضُـــرهُ *** مـاحَـوَلـتْ من كَيْــدِهِ الأعــدَاء[1]

لقد اختلفت مهدية الموحدين عن مهدية بقية المذاهب الأخرى، في الأفعال والأقوال، فهي ذات خصائص متميزة، انتصر لها الجراوي، وآمن باستنساخها في كل خليفة جاء للحكم، فيحكم تحت عباءة المهدي، ويسترشد بأقواله، ويرث تعاليمه، يقول الجراوي مادحا السلطان يعقوب يوسف بن عبد المؤمن:

يُـهْدي ويَـهْدي مُـنْعِـمًـا ومُـعلِّما *** لازالَ مــنـــه الـهـدْيُ والإهــــداءُ[2]

أفى بـــمـــا تَـرَكَ الـنبيُّ مــحـــمَّـدٌ *** والقـائِـمُ المـــهْـديُّ والـخُـــلـفــاءُ

يجسد شعر الجراوي في سياق التماثل، واقع الذات في آمالها وأحلامها، لأن كل مقاصده العقدية تصدر عن ذات مبدعة، واعية ساعية إلى الأفضل، سواء بالتخيل أو بالتمني، تشبثا بمقصدية العقيدة، أو المجتمع الذي يروم إلى الأفضل لذا سعى الجراوي من خلال علائق عقدية سياسية، أن يروج لرسالة تتضمن عناصر التفاعل بين السياسة والعقيدة، وعلاقتهما بالموقف المنشود، من خلال الاتكاء على دلالات تؤثر في المجتمع، وتجعله يتشبث بالحاكم، وينافح عنها، معتقدا أنه ينافح عن العقيدة التي يؤمن بها، والتي ارتضاها الحاكم له.

**ت- العصمة:**

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 27

[2]–المصدر **نفسه، ص: 28**

لم يقف خطاب الموحدين ومنطوق عقيدتهم عند الإمامة والمهدية، بل تعداه إلى عصمته من كل الخطايا سواء كانت صغيرة أو كبيرة، فأصبحت من أهم المبادئ العقدية التي يوظفها الشيعة على الإمام، وفلسفتها أن الأئمة كالأنبياء معصومون في كل حياتهم، فلا يقترفون أي معصية، ولايجوز عليهم أي خطأ ولانسيان، ويتصل بهذه العصمة أنهم وسطاء بين الله والناس، وشفعاء لهم، إنّ الاعتقاد بهم كافٍ في محو السيئات، ورفع الدرجات[1]"، فجللوا الإمام بهالة من التقديسفهو يتلقى علمه من الله ويُعِدّه الله إعدادا خاصا، من حين أن يكون نطفة، ويحفظه برعايته، ويعصمه من الذنوب، ويورث علم الأنبياء والمرسلين. والعصمة قوة تمنع صاحبها من الوقوع في المعصية والخطأ، "حيث لايترك واجبا ولا يفعل محرما، مع قدرته على الترك والفعل[2]"، فالمعصوم بلغ من التقوى حدا لاتتغلب عليه الشهوات والأهواء، ويربط الشيعة بين عصمة الأنبياء والأئمة، فهم يعتقدون أن "الأئمة يقومون مقام الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، في تنفيذوا إقامة الحدود، وحفظ الشرائع[3]". وهم معصومون كعصمة الأنبياء، "فلا يجوز لهم سهو في شيء من الدين، ولو سقطت العصمة عن الإمام، سقط من قلوب الناس[4]"، وانتهى دوره كمثل أعلى يُقتدى به، وهو مفهوم العصمة عند إمام الموحدين "ابن تومرت"، الذي يشترط في الإمام المعصوم "أن يكون الإمام معصوما من الباطل والظلم حتى ينشر الحق والعدل[5]"، فبنى مفهوم العصمة على مقاومة الباطل والظلم، وهو الذريعة التي رفعها في وجه الدولة

---

[1] **-مغنية محمد جواد.** الشيعة في الميزان. ط1. دار الجودة، بيروت، لبنان، 1989.ص:38

[2] –محمد الحسين المظفر. عقائد الإمامية. النجف، العراق، دت، دط، ص: 38

[3] - عبد الحميد النجار. ابن تومرت، ص: 252

[4] – ابن تومرت. كتاب الإمامة، ص:244

[5] –المرجع نفسه، ص:245

المرابطية، والسلاح الذي جاهد من خلاله، لتقام دولة الموحدين. وهو ماذهب إليه الشاعر الجراوي في قوله:

يا عصمةَ الدنيا نِداءَ مؤملٍ *** صُبْحا يُروحهُ من الأيامِ[1]

فالخليفة الموحدي معصوم من كل شيء،فكل آرائه تُطاع، وكل رغباته تتحقق، وكل آماله تُصبح واقعا، كيف لا وهو المعصوم من كل خطأ وزلل، وقد ورث العصمة من إمامه ابن تومرت، يقول الجراوي:

ما زَالَ أمْرُكُمُ الذي هو عصْمةٌ *** والعزلاَيعْدُوهُ والتمكنُ[2]

ويعمم الشاعر بعض الصفات التي لايختص بها "ابن تومرت"، لتنسحب على خليفته عبد المؤمن بن علي، واصفا إياه بالعصمة من الخطأ والزلل، وأنه اختار طريق الهداية، وهو متمسك بآثار معلمه المهدي، فاكتسب صفاته، يقول **الجراوي** في الخليفة عبد المؤمن بن علي:

وسَلَكتَ من طُرقِ الهِداية لاحبًا* *** طُوبى لِمن يَمْشي على الآثارِ[3]

وجرتْ معاليكمْ إلى الأمدِ الذي *** بَعُدَتْ مسَافَتُهُ على الأسفار

وقد ذهب الجراوي بعيدا في تنزيه الخلفاء الموحدين، ورفعهم إلى مصاف الأنبياء وأن كل تصرفاتهم هي أمر من الله تعالى، وكأنهم لاينطقون عن الهوى، ولا يتحركون إلا بأمر من الله، لذا فهم معصومون من الخطأ، كما يعتقدون، يقول الجراوي مادحا يعقوب المنصور:

---

[1] الجراوي. الديوان، ص : 102

[2] المصدر نفسه، ص:86

* لاحبا: واضحا

[3] الجراوي. الديوان، ص:37

هو الأمرُ أمْــرُ اللَّهِ ليس يَفوتُهُ *** مُناوٍ ولا ينأى عليهِ مُناصِبُ[1]

إذا كان **الجراوي** قد وقف في أغلب شعره مادحا للخلفاء الموحدين، مستلهما من العقيدة التومرتية التي آمن بها، متخذا من الإمامة والعصمة والمهدية مرجعية، ينهل منها أفكاره، مبالغا في بعض أوصافه، فإنه في موقف فريد في ديوانه، يقف لليؤكد تشيعه لآل البيت في مخمسته، التي رثى فيها الحسين بن علي رضي الله عنهوا ٍن كان تشيعه في كل قصائده يخضع لمبادئ المذهب التومرتي، الذي كان خليطا من المذاهب المختلفة، فإنه في مخمسته التي بناها على أعجاز معلقة امرئ القيس، ظهر بمظهر المتشيع لعلي رضي الله عنهوا ٍن كنا نلمس هذا الميل الخفي في بيت من شعره، ورد في ثنايا مدحه لعبد المؤمن بن علي، يلقي اللوم على من لم ينصر عليا على معاوية، فيقول:

لــوْ أنــها نَصَــرَتْ عليًــا لمْ تَــــرِدْ *** خَــيْــلُ ابنُ حَــرْبٍ سَــاحَةَ الأنــــبَارِ[2]

كان الجراوي في مخمسته تحت مظلة الشيعة، التي تعتقد أنها تدين للإمام (علي رضي الله عنه)، فجاءت القصيدة مؤدلجة ضمن العقيدة الشيعية، تؤمن بمعتقداتها وطقوسها، وتتمظهر بجلباب الأسى والحسرة على مقتل الحسين بن علي، ولم تأت على ذكر الموحدين أو مهديهم ابن تومرت، فجاءت خالصة للحسين، معبرة عن الحزن الذي يحتفل به الشيعة في كل ذكرى هذه الواقعة الأليمة، فيقومون بطقوس تعذيب الذات، والبكاء والنواح على مقتله يقول الجراوي في مخمسته:

مُصابُ حُسَــيْنٍ رأس مالِ الفجائِعِ*** فـلا َنكُ في ســلوانِ قَــلْبي بـطَامــعِ

وَقَرْطِسْ بِسَهْمِ العَتْبِ غيرَ مسامعي***تُكِـلَتُكَ مـنْ ناهٍ عــنِ الحُــزْنِ وازِعِ[3]

---

[1] المصدر السابق، ص:34

[2] -المصدر نفسه، ص :82

[3] -المصدر نفسه، ص:124

فالمصاب جلل،والخطب فادحٌ ، والفجيعة ضخمةٌ ، فلا تحتمل السلوان، ولا حتى الاستماع لمن يلقي النصح في مسامع الشاعر، فلا يمكن النسيان، لأن الحسين سكن القلب، ففجعه الأعداء وغدروا به، فيتوجه بالخطاب إلى المتخاذلين فيقول:

أيا أمةَ الطُّغيانِ مالكمْ حِسٌّ *** علامَ بِناءُ الدَّارِ إن هُدِّمَ الأُسُّ

أترجون إصباحًا وقد غابَتِ الشَّمْسُ *** وزَلَّ بكُمْ عنْ دينكمْ ذلكَ الرِّجْسُ

نصيحٍ على تَعْذالِهِ غيرَ مُؤتِّلِ *** كما زلَّتِ الصَّفواءُ بالمُتنزِّلِ[1]

يلقي الشاعر اللوم على الذين خذلوا الحسين، لأنه أساس الدولة الإسلامية، فبقتله تهدم صرح الدولة الإسلامية، وغابت عنه الشمس التي كانت تنير طريقه، ووسوسلكم الشيطان فزللتم عن دينكم. ويمضي الجراوي في الكشف عن ألمه الذي لاينقطع، وحزنه الذي لاينتهي، فيقول:

بقَيا ضُلوعي فوقَ جمْرِ الغَضَى* تُطْوى *** ودَمعي يَسْقي حرَّ صدْرِي فلا يُرْوى[2]

لِرَزْءٍ قَضى أنْ يَغْلُبَ الأضْعَفَ الأقْوَى *** وينْزِلَ أهلُ الفِسْقِ في أربُعِ التَّقْوَى

نُزولَ اليماني ذي العيابِ المُحمَّلِ

كأن قلب الجراوي فوق جمر لا ينطفئ أبدا يتلظى، ودمعه لاينقطع، فيسقي قلبه الملتهب حزنا،فلا يُروى بل يبقى على وفائه لحزنه، فهي مصيبة لايتحملها أقوى الرجال وأضعفهم، خاصة وأهل الفسق قد تمكنوا من الحكم، وتجلببوا بجلابيب التقوى والورع، ونسوا جريمتهم، وسفكهم لدماء طاهرة من صلب طاهر. ويختم الجراوي مرثيته بالكشف

---

[1]- الجراوي. الديوان، ص :124

*الغضى: شجر عظيم، صلب الخشب، جمره يبقى زمنا طويلا

[2]-الجراوي. الديوان، ص:124

الصريح عن حبه لأهل البيت، ووفائه لذكراهم في كل مناسبة، معلقا أمنياته على أن يجازى في اليوم الآخر، وينال الشفاعة منالرسول صلى الله عليه وسلم، فيقول:

لأنتَحِلَنَّ الدَّهْرَ حُبَّ بني علي *** وأتلو مراثيهمْ على كلِّ محْفَلِ

عسَى جدُّهم يومَ الجزا أنْ يَمُدَّ لي *** بغَفْرِ ذُنوبي راحَة المُتَفضِّلِ

فأظفر بالرُّحْمى من الملك العلي[1]

ينطلق الخطاب الديني في شعر الجراوي، بأحقيةالموحدين في الخلافة وا إمامة المسلمين، والإيمان بالمهدي المخلّص للأمة من الجور والظلم والضلال، ومن هنا تأتي خصوصية شعر الجراوي، الذي لم نتطلع -على الأقل- على شعر له في أغراض أخرى، غير مدح الموحدين، اللهم بعض ماورد في ديوانه من نتف في الهجاء، لا تتعدى ستة عشر بيتا في موضع متفرقة، مايجعلنا نؤكد على أن الجراوي مدفوع بدافع وجداني، أو بدافع إيماني بكل تعاليم الموحدين، فارتبط ارتباطا وثيقا بخطابهم العقدي، ما جعله ينافح عن عقيدتهم في كل قصائده ويستميت في الدفاع عن مهديتهم وا إمامتهم وعصمتهم، ولم ينكص أبدا أو يتراجع، بالرغم من فتور علاقته مع بعض الخلفاء، في فترة من فترات حياته، التي حفلت بإنتاجه الشعري الغزير، الذي كرسه للموحدين عقيدة وسياسة. [2]

**3-الخطاب الشعري السياسي**

فرض الشعر السياسي نفسه في حقل الدولة الموحدية، وتفاعل مع الحكم وتقرب منه، واحتك بدواليبه، وتعاطى الخطاب الشعري مع شؤون الحكم تأييدا وتنفيذا، وتناول علاقات الأمة بغيرها في الحرب والسلم. كانت السلطة الموحدية تمثل القوة السياسية

---

[1]-المصدر السابق، ص:125

[2]-فوزي عيسى. الشعر الأندلسي في عصر الموحدين. ط1. دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر،1991. ص:278

المهيمنة، والشاعر يحاول أن يتخذ لنفسه خطا موازيا لها، من خلال العلاقات الجدلية بينه وبين السلطة، فبرزت الثنائية الإبداعية المنتجة، سواء أكانت الإنتاج السياسي للسلطة، أو الإنتاج الإبداعي للشاعر، لكن تتحد هذه الثنائية، إذا اصطدمت بأيديولوجية السلطة، فتصبح العلاقة أحادية الجانب، لأن "السلطة لاتسمح بالخروج عن نطاقها المحدد[1]". فالدولة الموحدية استأثرت بالحكم، وجمع الخليفة في يده كل السلطات على دأب حكام تلك العصور وسار في ركابه العام والخاص، وحمل لواء التبعية والخضوع الشعراء والكتاب بالرغم من امتلاك الخلفاء والأمراء في العصر الموحدي أمر الرعية، إلا أن ملكيتهم اقترنت بالصراع طيلة فترة حكمهم، سواء أكان صراعا مع النفس في الداخل، مأ صر اعا مع الآخرين في الخارج، فكان صراع حياة أو موت، أو بقاء وفناء، فاتسمت فترة حكمهم بالقتال المستمر على الجبهتين الداخلية لمحاربة الخارجين عن الطاعة، وخارجية لتوسيع حكمهم،وا إحكام السيطرة على الأقاليم الجديدة، خاصة منها الأندلس، وقتال المتربصين بهم من النصارى والمتحالفين معهم من الأمم الأخرى.

كان موقع الشاعر من كل هذا وذاك، هو أنه حاول أن يتخذ له خطا موازيا للسلطة، فيترصد لها ويوجه سهامه إلى صدرها، وغالبا ما تكون نهايته مأساوية على يد الحكم، الذي يرى في نفسه القدسية والعصمة، أو أن يتماهى معها لينضم إلى جبهتها ويرفع لواءها، فيتسم خطابه بالإخلاص للسلطة السياسية، أو للمصلحة المتبادلة بين الطرفين، وهي غالبا التي تحدد أطر هذه العلاقة، فيرتبط الشاعر بالسلطة، فيصبح بقاؤه من بقائها، فالسلطة تمثل قيمة هامة للشاعر يحافظ عليها، ويبذل جهدا في إرضائها، والذود عن سمعتها، والتشهير بإنجازاتها، وتعظيم انتصاراتها، وتبرير إخفاقاتها، فيصطنع خطابا منمقا لإرضاء صاحب النعمة، فيغدق عطاياه على الشاعر، فتتحد الرغبة مع الكسب، لتصنع

---

[1]–أحمد محمد الحوفي. أدب السياسة في العصر الأموي. ط1 دار القلم، بيروت، لبنان. د ت، ص:8

شعرا يدافع عن صاحب النعمة، ويتمنى دوام ملكه [1]. إن الشاعر بخطابه السياسي يمثل منبر السلطة الإعلامي، والمؤرخ لأحداثها، وهو طرف في توجيه الرعية بما تمليه سياسة الحاكم،حتى وا ٍن كانت عواقبها لاتصب في صالح الحكم والحاكم ولسان حاله يردد شعر "دريد بن الصمة":

ما أنا إلا من غزية إن غوت *** غويت وإن ترشد غزية أرشد

لقد كان الشاعر الجراوي وساما متلألئا في سماء الدولة الموحدية، لازم أربعة حكام، بدء ً بالخليفة الأول عبد المؤمن بن علي وابنه يوسف بن عبد المؤمن والمنصور بن يوسف بن عبد المؤمن، وانتهاء بالناصر بن المنصور بن يوسف بن عبد المؤمن، لكنه كان أكثر حضورا في بلاط المنصور،فكثُر شعر ه فيه، فكان سجلا حافلا بإنجازات الخلفاء الموحدين، حتى أن الخليفة الأول عبد المؤمن علي قال فيه: "يا أبا العباس إننا نباهي بك شعراء الأندلس[2]"، فكرس جل شعره للدولة الموحدية، وخاصة في عهد المنصور، فواكب كل حركاته السياسة، وحروبه ومعاركه وفتوحاته، لذا اعتُبر الجراوي الصحفي المؤرخ شعرا للخلافة الموحدية في عهدها الزاهر، والمسجل لمناقبها، والمعلن عن فتوحاتها والمضخم لمآثرها[3]". المتفحص لشعره يجده لايخرج عن هذا الحكم، بما حفل به من تسجيل دقيق لفتوحات الموحدين في المغرب والأندلس، وتصوير للصراعات السياسية، سواء منها الداخلية، بين السلطة والمناوئين لها في المغرب، أو الصراع بين المسلمين والنصارى في الاستيلاء على الأندلس، أو الحفاظ على الأقل على الدولة

---

[1]-ناظم محمد خلف السويدان. حركية الصراع في القصيدة العباسية. أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الانبار، العراق، 2008/2007. ص:157

[2]-حسن الشبيهي حسني. أبو عباس الجراوي شاعر الموحدين. ط1. منشورات كلية والآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، 1986. ص:15

[3]–المرجع نفسه، ص:16

الإسلامية في الرقعة الجغرافية التي أقام عليها المسلمون دولتهم، منذ الفتح الإسلامي للأندلس.

يتجلى هذا الصراع في:

- الفتوحات الداخلية ومحاربة المارقين.
- الفتوحات الخارجية ومواجهة النصارى في الأندلس.

**ب - الصراع الداخلي:**

ثار بنو غانية على الموحدين في المغرب الأوسط، واستطاعوا الاستيلاء على كثير من الحصون والمدن، وظهرت قوتهم بعدما تحالفوا مع قبائل بني سليم وبني هلال، وكانت الحرب مع الموحدين سجالا، وكلما شعر بنو غانية بالهزيمة، فروا إلى الصحراء، وجمعوا شملهم ثم يكرون مرة أخرى على الموحدين، فدامت الحرب بينهم وبين الموحدين سنوات طوال، وفي النهاية كانت الغلبة للموحدين، وفر قائدهم على بن غانية إلى الصحراء مرة أخرى، لتكون نهايته في غياهبها وبالانتصار على بني غانية، استطاع الخليفة يعقوب بن يوسف أن يوحد المغرب كله، شرقا وغربا، فقال **الجراوي** في هذه المناسبة:

لِوَاؤُكَ مَنْصُورٌ وسَعْدُكَ غالبُ *** وحِزْبكَ للأعْداءِ عنكَ مُحَارِبُ

تَلاقَى عليْهِ البرُ والبَحرُ تَرتَمِي *** سَفِنٌ إلى اسْتِئْصَالِهِ وكَتائِبُ

غَرِيقٌ بِغَرْقَى مِثْلِهِ مُتَمَسكٌ *** وموجُ المَنَايا مِثْلُهُمْ مُتَرَاكِبُ

هَوَتْ بِهِمُ الأَطْمَاعُ فِي هُوةِ الردَى *** وغرتْهُمُ جَهلا بُرُوقٌ خَوالِبُ

أطَاعوا غَويا لمْ تُقيدهُ شِرْعَةٌ *** ولمْ تُرِهِ وَجهَ الصوابِ التجارِبُ

دَعاهمْ إلى آجالِهِمْ فَتَهافَتُوا *** كما جَمعَ الأعْوَادَ للنارِ حاطِبُ

تصامَمَ عن وعْضِ الزمَانِ بَقَلْبِهِ *** وَأعرضَ عن وَجهِ الهُدى وهولاحِبُ[1]

لم يكن خطاب الشاعر الجراوي، سواء أكان تحت مظلة الرغبة أم الرهبة متحررا من عبودية السلطة القائمة، بل يمثل تفكير السلطة، ويستجيب لثقافتها التي تسعى لتعميمها في المجتمع الموحدي، ففي المنجز الشعري الذي يهنئ فيه الجراوي الخليفة المنصور، بفتح قفصة والقضاء على أعدائه في تونس، بعد حصار دام شهورا، انتهى باستسلامهم، بعد أن سامهم العذاب،وتكدّر عيشهم فاستسلموا للخليفة فكان رحيما بهم فصفح عنهم، وأذعن أهلها لحكم الموحدين يقول الجراوي:

فَتحٌ يُطَاوِلُ فتحُهُ الأحقَابا *** خَضعتْ لهُ فِرقُ الضلاَلِ رِّقَابا

واسْتَشْعَرَ المُرَاقُ منهُ مَخَافةً *** مَلَكَتُ عَليهِمْ جِيئَةً وذَهابَا

وغَدَا بِهِ ما قَدْ صَفا من عَيْشِهِمْ *** كَدِرًا وما فيه الحَلاوَةُ صَابَا

للهِ يومُ الأربعاءِ فإنّهُ *** أحيا النفُوسَ وتمَّمَ الآرَابا

وَسَمَ ابنَ إسْحَاق على خُرْطُومِهِ *** خِزْيا يَنَالُ حديثُهُ الأحْقَابا

طَمَعَ الشقَاءُ بِأهلِ قَفصَةَ وارتَقَى*** بهمُ شَواهِقَ صَعْبَةً وعِقَابا

وأبَى لهُمْ إصْرارُهُمْ من قَبْلِ أنْ *** رَأوُا العَذَابَ إنَابَةً ومَتَابا

لمْ يُغْنِ عنهمْ إذْ أتاهمْ من عَلِ *** أن يحْرسوا الأسْوارَ والأبوابا

طَلَبَتْهُمُ تحتَ التّرَابِ وفوقَهُ *** آجَالُهُمْ فَتَولجُوا الأسْرَابا

نالَتْهُمُ رُحمى الخَليفَةِ بَعدَمَا *** نادى الردَى بنفوسِهِمْ وأهابا[2]

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص:36

[2]-المصدر انفسه، ص:34

توالت انتصارات الموحدين، وتوسع سلطانهم، وأخمدوا أغلب الثورات الداخلية فكان انتصار يعقوب المنصور على جيوش الميورقيين، بقيادة عيسى بن إسحاق وحلفائهم من القبائل الهلالية، حدثا هاما تناوله الشعراء بالذكر، وسجلوا مفاخر الموحدين، فكشف الجراوي عن حكمة يعقوب المنصور في الوعظ والتحذير للمغرَّرِ بهم، فكان بمثابة النبي صالح وهود عليهما السلام في نصحهما لقومهما، ولكن القوم تعنتوا وبغوا وتنكّروا، وأخذتهم العزة بالطغيان، فسلَّط الله على قبيلتي عاد وثمود العذاب، فكانتا من الهالكين، كما أنزل الموحدون السيف على الضالين من أعدائه، فكان أفضل رادع لهم، فتساقط الأعداء أمامه، وفر الجبناء، ليضرب لهم موعدا آخر لهلاكهم، وطُرِد من رحمة الموحدين منْ خرج عن هداهم وملتهم وله الخُسران المبين في الدنيا والآخرة، لأنه أعمى عن نور الموحدين، بعد أن كان من المارقين والخارجين عن طاعتهم ، يقول الجراوي :

عدوُّكُمْ بِخُطوبِ الدهرِ مَقْصودُ *** وأمرُكُمْ باتصالِ النصْرِ مَوْعُودُ

رأى الشقاءَ ابنُ إسحاق أحَق بِهِ *** من السعادَةِ والمحْدُودُ مَحْدُودُ

وكيفَ يحظَى بدنْيا أو بآخرةٍ *** مُحَلاًّ عن طَريقِ الحقِ مطْرودُ

أعمى ونورُ الهُدَى بادٍ له وكذا *** مَن لمْ يُساعِدْهُ توفيقٌ وتَسْدِيدُ

لم يُصغِ للوعْظِ لا قلبا ولا أذناً *** وكيف تُصغي إلى الوعظِ الجلامِيدُ

لجتْ ثمودُ وعادٌ في ضلالِهِمْ *** ولم يدعْ صالحٌ نُصحا ولا هُودُ

والسيفُ أبلغُ فيمن ليسَ يرْدَعهُ *** عنِ الغِوايةِ إبعَادٌ وتهْدِيد

ونازَعتْهُمْ سيوفُ الهندِ أنْفُسَهُمْ *** فلم يفِدْهُمْ عن الهَيجاءِ تَعرِيدُ

فهمْ على التربِ صَرعَى مِثْلَهُ عَدَداً *** إنْ كان يُقضَى بِأن التربَ معدودُ

ولوا فلا صَاحِبٌ عن نَفْسِ صَاحِبِهِ *** يُغْنِي ولا والِدٌ يَرْجُوهُ مَولُودُ

إن حمَى الأسدُ الغضبانُ رَابِيةً *** لمْ يفتَرسْ ثَعْلَبٌ فيها ولا سيدُ[1]

شكّل ابن غانية عقبة كأداء أمام استقرار الدولة الموحدية، فأنهك جيوشهم، وشغل بال حكامهم، وتكررت حروبهم معه بين فر وكر، فطال أمد قتاله، فشكل حدث مقتله علامة فارقة في حياتهم السياسية وصراعهم الداخلي، خاصة وأن ابن غانية كثيرا ما تحالف مع النصارى، والمارقين من القبائل العربية، فكان مصرعه حدثا استوقف الشعراء، ومنهم الشاعر الجراوي الذي سجل مشاهد معركة الموحدين مع جيوش ابن غانية، التي دارت عليه رحى الحرب، فاستأصل الموحدون شأفته،فاستُبدلت لغة الوعظ بلغة السيف، وكانت نهاية ابن غانية هي نهاية كابوس طويلأرّق الموحدين لسنوات طوال، ودائما يعود الفضل في الانتصار للخليفة الذي يعصم الخلافة في الدنيا من كل طامع، ولايمكن الاستغناء عنه كما لايستغني الجسم عن الروح؛ فالجراوي في هذا المنجز يندفع بشكل لائب وبحماسة مفرطة للدفاع عن آراء الخلافة الموحدية، فهي التي قيَّضها الله لحماية الإسلام من أعدائهمومنهم ابن غانية الذي أرّق الخلافة الموحدية، ولم يهنأ بالهم حتى قُضي عليه في يوم مشهود، استقرت فيه الخلافة في شرقها للموحدين، يقول الجراوي مهنئا بالنصر على ابن غانية ومادحا السلطان محمد الناصر:

شاءَ الإلهُ حمايةَ الإسلامِ *** فأعزّ نُصْرَتَهُ بخيرِ إمامِ

أضْحَتْ خِلافَتُهُ السّعيدَةُ للورَى ***وِزْرًا من الأعداءِ والإعدامِ

لا مثلَ فتحُ ميُورْقةٍ فهْوالذي *** أبْقى السرورَلمَنْجِدٍ وتِهَامِ

جمع ابن غانيةٍ فكفَّ جِماحَهُ *** يومٌ أدَارَعليهِ كأسَ حِمامِ

ناهيك من يومٍ أغَرمُحَجَّلٍ *** مُتَميزٍعن سائرِالأيامِ

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 63

وعَضَتْ بمصرَعِهِ الحوادِثُ غيرهُ *** ناهيك من وعظٍ من غير كلامِ

فليُهْنِيءِ الدنيا وجُودُ خليفَةٍ *** جَزْلِ المَواهِبِ سابِغِ الأنعامِ

يا عصمة الدُّنيا نداءَ مؤَمِّلٍ *** صبحا يروِّحه من الأيامِ

بالطبع حاجتنا إليكَ وهل غنى *** يُلفى عن الأرواح للأجسامِ[1]

لم يخرج الخطاب الشعري الجراوي عن سياقات المجتمع الأساسية، ذات الصلة بالحقل المعرفي والسياسي، الذي أنتجته القواعد العقدية والاجتماعية كنصرة المسلم لأخيه، ومحو العصبيات القبلية، خاصة في المغرب بين الأمازيغ والقبائل العربية، لذا اتخذ هذا الخطاب بعدا واضحا ينبثق من هذه القواعد التي صنعها الموحدون، فانفعل الشاعر معهم فأنتج خطابا معبرا عن آرائهم وتوجهاتهم، فيمدح الخليفة أبا يعقوب يوسف بن عبد المؤمن ويهنئه بانتصاراته على القبائل المارقة ومنهم القبيلة العربية( بني هلال)، ومن سار في فلكها، وغرته كثرتهم،فتحولو ا في نظر الشاعر إلى قطيع من الإبل والغم والبقرالمارقة، فكان الخليفة هو الأسد الذي قيَّضه الله لإبادتهم والانتقام منهم،وردّ غدرهم إلى نحورهم، فبدد جمعهم وفرّق شملهم، يقول:

بِبَسْطِ العالَمِ تَعْتَضِدُ *** وعلى مَعْبودِكَ تعْتَمِدُ

ما ضرّ عُلاكَ وقد بَهَرَتْ *** من يحجُبُه عنها الرَّمَدُ

شقي الأعداءُ وإن حَسِبوا *** بمرُوقِهمُ أنْ قد سَعِدُوا

ورَدُوا غُدرانَ الغَدْرِ ولا *** صَدْرٌ عنهُنَّ لمن يَرِدُ

كَفروا لمّا كَثُرُوا وزَكّتْ* *** أموالُهم ونما العَدَدُ

---

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 144

*زكّت : كثُرت

نِعَمٌ رُزِقَتْ نِعَماً فطَغَتْ *** وبَغَتْ فأُتيحَ لها الأسدُ

ما غرَّكُم بهزَبْرٍ وغى *** حليقُ الماذِيِّ له لِبَدُ

أسدٌ تنقادُ له الآسادُ *** كما تنقادُ لها الفُهُدُ

فلهُ من عزْمَتِهِ عدَدُ *** ولهُ من نَجْدَتِهِ عُدَدُ

تَذْكو نيرانُ حَفيظَتِهِ *** فيكادُ يَذُبُ لها الزَّرَدُ

يلْقى الأبطالَ فينْقِضُ ما *** عَقَدوا ويُناقِضُ ما اعْتَقَدُوا [1]

فاءت قبيلة بني هلال العربية إلى حكم الموحدين، وعادت إلى جادة الصواب كما في نظر الشاعر، فكشف عن مفاخرها وشجاعتها، فاستنطق تاريخهم المجيد، الحافل بالبطولات والانتصارات، موازاة مع تميُّزهم بالعقل الراجح، وهم يعودون لكنف الدولة المجيدة حسب فهمه، فالتاريخ يذكرهم بانتصاراتهم الحاسمة على الفرس، وتبديد ملكهم، وتقويض سلطانهم، ولا غرو أن يقتدوا بأسلافهم، ويتصفوا بصفاتهم، ويبلوا بلاءهم في مجاهدة النصارى في الأندلس، ويختم الجراوي القصيدة كعادته بمدح الخليفة، الذي دعا القبيلة إلى الهدى والسبيل القويم، وهو سبيل الموحدين وعقيدتهم، التي تدعوا إلى الامتثال لأوامره، والانتهاء عن نواهيه، يقول الجراوي:

أحاطتْ بغاياتِ العُلا والمفاخِرِ *** على قَدَمِ الدُّنيا هلالُ بنُ عامرِ [*]

وزانوا سماءَ المَجْدِ بَدءًا وعوْدَةً *** بِزُهرِ خِصالٍ كالنُّجُمِ الزَّواهِرِ

هُمُ المُضرِبُونَ الذينَ سُيُوفُهُمْ *** صواعِقُ بأسٍ تَنْتَحي كُلَّ كافِرِ

---

[1] -المصدر السابق، ص: 68

[*] هم بنو هلال بن عامر بن صعصعة من قيس عيلان، ومنهم طوائف استقرت بإفريقيا. حاشية ديوان الجراوي. ص: 79

وكمْ لهُمُ من حِكْمَةٍ تَبْهَرُ النُّهى *** ومنْ مِثْلٍ في الشّرقِ والغربِ سائرِ

هُمُ مزّقوا بالبيضِ كُلَّ مُمَزَّقٍ *** ممالِكَ شادَتْها مُلوكُ الأكاسرِ

أُجِيبَتْ بهم في آل ساسانَ* دعْوةٌ *** بخَيرِ عبادِ اللهِ بادٍ وحاضِرِ

دعاكُمْ لما يُحييكُمُ وارثُ الهُدى *** وجامِعُ أشتاتِ العُلا والمفاخِرِ

إلى أمرِهِ في كُلِّ أمرٍ ونهْيِهِ *** يَرُوحُ ويَغْدوا كُلُّ ناهٍ وآمِرِ[1]

نلمس في شعر الصراع السياسي شدة الاتصال بالسلطة، سواء أكانت سلطة سياسية أو مذهبية، وهو عامل أدى بالشاعر الجراوي إلى التخندق المكرّس والمُعطى في شرنقة الموحدين فكرّس حضورا فعليا على ساحة المشهد السياسي مستشرفا المستقبل، الذي يفكر فيه الموحدون بصوت خافت، وفسحوا المجال لشاعرهم للتعبير عنه بصوت عالٍ، كطموحهم في نقل الصراع خارج حدودهم –المغرب والأندلس- إلى المشرق وضمها إلى مملكتهم؛ لأن الشاعر يرى أن الخليفة بما يتصف به من عدل وحكمة ورجاحة عقل، ستتداعى عليه أمم المشرق، وتطلب ودّه، والانضواء تحت مظلة عدله، يقول الجراوي مادحا أبا يعقوب بن عبد المؤمن ومعبرا عن أماني الخليفة وأحلامه لاستشراف السيادة والسلطة وتلك من أمانيهم:

سَتَمْلِكُ أرضَ مصر والعِراقا *** وتجْري نحوكَ الأمَمُ استِباقا

إذا لمْ يتَّفِقْ رأيٌ ورأي *** أفادا في محبَّتِكَ اتفاقا

صفا لكَ كلُّ قلبٍ غيرُ صافٍ *** وزحْزَحَ عنْ ضمائرِهِ النِّفاقا

تبادَرَتِ الفتوحُ إليهِ تجْري *** غرائبُها وتسْتَبِقُ استباقا

*آل ساسان: من سادة الفرس وملكهم.

[1] -الجراوي. الديوان. ص: 79

ويـــا مــلــكـــًا أحَــنَّـــتْ كــلُّ أرضٍ *** إلى أرضٍ أقـامَ بـــهـــا اشتِـياقـــا[1]

احتل النصارى المهدية، فاستجار صاحبها الحسن بن تميم بن المعز بن باديس الصنهاجي، بعبد المؤمن بن علي، وقال فيه قولته المشهورة: "أنه ليس من ملوك الإسلام من يقصد سواه، ولايكشف هذا الكرب غيره[2]"، وعندما وصل هذا الخطاب لعبد المؤمن، دمعت عيناه ورفع رأسه وقال: "أبشروا لأنصرنكم ولو بعد حين[3]"وسار في جيش عرمر م، فقصد تونس ودعا أهلها لطاعته، فأبوا، فقاتلهم حتى سبعة من أهلها، فسألوا الأمان لأهلها، فأجابهم عبد المؤمن على رقابهم وأموالهم، وواصل عبد المؤمن سيره إلى المهدية، وحاصرها أياما حتى هزم أعداءه، وبدد أسطولهم، وفتح الله المهدية، فكانت مناسبة ليتغنى الشعراء، فقال الجراوي مهنئا ومادحا:

لـمـن الـخُيـوُلُ كـأنـهُن سُيُـولُ *** غَـصـتْ بِـهِـن سَبَـاسِبٌ وهُجُـولُ؟

طُـــوِيَتْ لها الدنَيَا فأبْعَـدُها انتَحَـتْ *** دَانٍ وأبْطَـأُ سَــــيْرِهـا تَــعْـجيلُ

يَـــغْـزوأديـمَ الأرض من صهَلاتِها *** مَثْــلُ اسْمِــها حتى تــكـادَ تـزُولُ

فَصَـــهِيلُهَا مَحـضُ الثناءِ وإن يكُـنْ *** لا يُـــفْهِـمُ الأقْـــوَامَ منـهـا صَـهِيلُ

جَـــهِلَ النصَارَى أنـــهُ الـمِلكُ الـذي *** يَـــرِثُ البـلادَ وعُـــذرُهمْ مَـقْبولُ

بـــالأمس يملأ سَمعَـــها نَاقُــوسُـــهُمْ *** واليـــومَ يَمْلَـــأُ سَمْعَــها التــهـْـلِيلُ[4]

---

[1]-المصدر السابق. ص: 114

[2]-يوسف اشياخ. تاريخ الأندلس في عهد المرابطين والموحدين. ط1. تر/ محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1958. ص:81

[3]-المرجع نفسه، ص: 85

[4]-الجراوي. الديوان. ص: 129

**ب - الصراع الخارجي**

لما استقر الأمر في الداخل، وتم القضاء على معظم المناوئين للخليفة عبد المؤمن بن علي، يمَّن الخليفة وجهه الأندلس، لإعادة الأمن والاستقرار إليها بعد اضطرابات دبّت في أوصالها، وتهافت الطامعون في الحكم والاستقلال على إعلان مروقهم وخروجهم عن طاعة الموحدين، مستغلين الفراغ الذي أحدثه انشغالهم بقتال المرابطين. استنفر الموحدون أهل المغرب للجهاد في الأندلس، وتمكن عبد المؤمن بن على من فتح الأندلس مرة أخرى وإخضاعها لحكمه، وقد كان الجراوي من السبَّاقين إلى تخليد هذا الانتصار الذي أعاد الاستقرار إلى الأندلس –ولو إلى حين– وتحول خوف أهل الأندلس إلى أمن، واستقر الأمر، بعد كان مضطربا، والفضل يعود إلى الخليفة، الذي يخدم الإسلام وإعلاء كلمة الدين، وترسيخ طريق الهداية، وقد ساهم في الانتصار عرب بني هلال الذين أبدوا شجاعة وبطولة وصمودا، أبهرت الأعداء، ونالت إعجاب الخليفة، وهم يرجِّحون كفة أنصارهم، وفي جهة كانوا، كما استنطق الشاعر التاريخ واستحضر فتح الأندلس الأول، لكنه يعطي السبق والأفضلية للموحدين، وكأنه فتح جديد أعاد الأندلس إلى أحضان الأمة الإسلامية، التي يرى الموحدون أنهم يمثلونها، كما أن السلطة تعلن حضورها باستمرار، من خلال هيمنة مدح الخليفة على المشهد العام للنص، فهو يتميز بالشجاعة والقوة، وطحن أعداءه كالرحى، ولولاه لكانت الأمة على شفير جرف هارٍ، يقول **الجراوي** مخلّدا يوم الفتح:

أعْـلَيْـتَ ديــنَ الـواحِدِ الـقـهَّـارِ *** بالــمشْـرِفـيَّـةِ* والـقـنـا الخـطَّـارِ

* المشرفيّة: سيوف منسوبة إلى المشارف، وهي قرى قرب حوران. ياقوت الحموي، معجم البلدان. تح/ فريد عبد العزيز الجندي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1990. ص: 354

ورأى بكَ الإسلامُ قُرَّةَ عَيْنِهِ *** وغَدَتْ بكَ الغرَّاءُ دارَ قَرارِ

وافَيْتَ أندلسًا فأمَّنَ خائفٌ *** وسما لأخذ الثأر ربُّ الثأرِ

وحَلَلْتُمُ جَبَلَ الهُدى فَحَلَلْتُمُ *** منهُ عُقَدَ عزائمِ الكُفَّارِ

جَبَلَ الهُدى والفَتْحِ والنَّصْرِ الَّذي *** سَبَقَتْ بشائِرُهُ إلى الأمصارِ

لوْ رأى موسى ما فَعَلتَ وطارقٌ *** زَرَيا بما لهُما من الآثارِ

أتْمَمْتَ ما قد أمَّلوهُ ففاتَهُمْ *** من نَصْرِ دينِ الواحِدِ القهَّارِ

بعِرَابِ خَيْلٍ فوقَهُنَّ أعَارِبٌ *** من كلِّ مُقْتَحِمٍ على الأخطارِ

أكْرِمْ بهِنَّ قَبائلاً إقْلالُها *** في الحَرْبِ يُغْنيها عنِ الإكثارِ

أنتَ السبيلُ إلى النَّجاةِ فَكُلُّنا *** لولاكَ كان على شفيرٍ هارِ[1]

لقد أكمل يوسف بن عبد المؤمن انتصارات أبيه في الأندلس، و**شاعرهم** يتمثل الانتصار الذي حققه الخليفة، وهو يجسد إحدى القيم الثابتة في فلسفة الموحدين، فتعالق الإبداع الشعري للجراوي، مع الحدث في صورة تجسد فيها بطولات الموحدين في ساحات الوغى، وقد تكرس هذا التفوق الخارق الذي يحمله المضمون الشعري للشاعر، فجاء مستعرضا في نفسٍ ملحمي، عبر عن واقع المعركة، وسجل وقائعها في مشهد هدأت فيه العواطف، و اعتلى النفوس النصر والفرح، وتراقصت صورة الشجاعة، وخفت صوت العدو، وبهتت صورته إلى حد التلاشي، فلم تبرز إلا صورة البطل الموحدي، الذي ينقاد له الجميع، ويمتلك حق التصرف في الجميع، وهو الآمر والناهي، وكل نصر حققه الموحدون هو نصر للدين، وحضر التاريخ ليكون شاهدا على انتصاراتهم، ليكون البرامكة

[1] -الجراوي. الديوان. ص: 86

هم الضحية الذي نكبهم هارون الرشيد، ليختم كعادته بمدح الخليفة، يقول الجراوي في معركة بطليوس وانتصار الموحدين على النصارى:

نصرٌ بكلِّ سعادةٍ مقرُونُ *** نَالتْ بهِ الدُّنيا المُنى والدِّينُ

تقديمُ منْ شهِدَ الوُجُودُ بأنّهُ *** مازالَ بالتّقديمِ فيهِ قمينُ

ملِكٌ إذا اضطربَ الزّمانُ مخافةً *** لم يعْيِهِ التّسْكينُ والتّأمينُ

ألقى على أهلِ الضلالةِ كلْكَلا *** فلَهُمْ عويلٌ تَحْتَهُ وأنينُ[1]

إن المعارك التي خاضها الموحدون، كانت بمقصدية الجهاد في سبيل الله، ولو أن هذه المقصدية يكتنفها حب التوسع والسيطرة على الجغرافيا، ونشر العقيدة التومرتية، فكان العنوان المسوق هو الجهاد، والنية المبيتة هي إخضاع الأندلس إلى سيطرتهم، ومن ثم برز خطاب الجراوي مشيدا بانتصارات الموحدين التي تحققت على النصارى، معتبرا ماحققه الخليفة الموحدي، جهادافي سبيل الله، وتطهير الأرض من الشرك والمشركين، وا إعلاء للدين، ولم يستثني الجراوي المارقين ممن اصطفوا مع النصارى، كمحمد بن مردنيش، الذي لقي حتفه في معركة إشبيلية يقول الجراوي:

حلَلْتَ منَ العُلا أسمَى ذُراها *** وجارَيْتَ النُّجومَ إلى مداها

وجودُكَ نِعمةٌ للهِ عمَّتْ *** وجُودُكَ نِعمةٌ أخرى سواها

تنالُ المارقينَ بكلِّ أرضٍ *** ولا طارَتْ ولا نقَلَتْ خُطاها

لقد أخنى*الزّمانُ على النصارى *** بوطءِ مُويَّدٍ صفاها

وأنصفَ بعضُها الإسلامَ منها *** وأدْركَ في العقُبَةِ مُنْتهاها

---

[1] -المصدر السابق، ص: 163

أخْنى : طال عليه وأهلكه، طال عليه الدهر وأهلكه.

خطبٌ أذهلتْ عقل ابن سعدٍ *** وذادتْ عن لواحظهِ كَراها

وقد كانتْ تشُدُّ بها قُواهُ *** فما لَغَبتْ * قُواهُ ولا قواها

لقد ولى عن الخير اختيارا *** ووالى اللات والعُزى سفاها

وآثر معشرًضلوا سبيلا *** فما عرفُوا النبيَّ ولا الإلها[1]

لقد كان وصفا منمقا حاول فيه الشاعر أن يوازن بين تألق الخليفة ومجاهرة الأعداء بالوباء والضغينة، فكان شعره صدى لانتصارات الموحدين، فقد كان يواكب الأحداث، ويحمّس الجند، ويهنئ بالنصر، فتوسل بالانتصار ليصل إلى العمق النفسي للممدوح، ويحقق بذلك إثبات الذات الموحدية، وجودا وعقيدة، وجودا فيما يحققه من انتصارات على أعدائه النصارى، وعقيدة فينشر عقيدة ابن تومرت وإرسائها في قلوب الناس، فنال الدهر من أعدائه، وسبق خوفه الجيوش، فأرعب الأعداء، فقد أصاب الموحدون أعداءهم في المقتل، حتى فرقوا شملهم، وبددوا عددهم، فقال **الجراوي** في فتح منورقة:

بَعَثْتَ أمامَ الجيشِ جيشَ مهابةٍ *** أقامَهُمُ في كُلِّ أرضٍ واقعَدا

تركْتَ بقايا السَّيفِ خلفَ حصارهِ *** رَمادًا تهادتهُ العواصِفُ رِمْدَدَا**

استمد الخطاب الشعري عند الجراوي مقوماته من جملة أسس فكرية، طبعت الدولة الموحدية، ولم يكن المدح السياسي إلا تجسيدا لفكر موحدي، يرى في حكمه العدل والأمان، والعقيدة الصحيحة، ومن ثم كان المنهج الفكري للموحدين يقوم على أساس التوازن بين العقيدة التومرتية، وطريقة تحقيق نسق فكريوإبداعي تستجيب له كل العناصر التي تتفاعل معه، كالتوسع في محاربة النصارى واستمالة الناس بالإقناع، أو

---

* لغَبَ تعِبَ أشدَّ التعب.

[1] -المصدر السابق، ص: 73

** رِمْدَدا: كثير دقيق.

بالقوة التي أشتُهر بها الموحدون طيلة حكمهم، فاتخذوا محاربة النصارى، علة لإقناع المشككين في نواياهم، ونسبوا الأمر إلى الله سبحانه وتعالى، فكشفوا عن نواياهم العقدية، وا إيمانهم بخليفتهم، الذي يحقق المعجزات، وينال من أعدائه مهما كانوا وأينما كانوا، يقول الجراوي في دخول الخليفة أبي يعقوب يوسف إشبيلية:

ضَربتْ عليكَ لِوَاءَها العَلياءُ *** وتحيَّرتْ في وصْفِكَ الشُّعراءُ

وقَضى الذي أعطاكَ سعْدا مُقْبِلا *** ألا يُفارقَ حاسدِيكَ شقاءُ[1]

وقال الجراوي في حصار مدينة طليطلة:

قدْ أصْلَيتْ نَارها العُدَاةُ *** وَأنْجِزَتْ فيهِمُ العِداتُ

وَعَمهمْ بالدَمَارِ يَوْمٌ *** تَقْصُرُ عن وصْفِهِ الرواةُ

في مَشْهَد لاتَزَالُ تُتْلى *** آيَاتُهُ وهْيَ بيِّنَاتُ

بدت حِمَى الْفُنْشَ مُسْتَباحا *** بِيضٌ منَ الهِنْدِ مُرْهَفَاتُ

وغَرقَتْ جَمْعُهُمْ بِحَارٌ*** أمْواجُها الخَيْلُ والكُماةُ

رَأوا لِحِزْبِ الإلَهِ صَبْرًا *** والمَوتُ حُفتْ بِهِ الجِهَاتُ

فحاوَلوا مِنْهُمُ انْفِلاتا *** وليسَ للحَائِنِ انفِلاتُ

فَلا تَسَلْ عنْ بَناتِ ماء *** إنْ صَرْصَرَتْ حَوْلَهَا البُزَاةُ[2]

إن الانتصارات التي تحققت وتُحقق إنما هي خلاصات لرجال صدقوا –حسب زعمه –ماعاهدوا عليه عقيدتهم ونفوسهم ، وبالتالي كانوا كالأمواج التي لاتذر أمامها أي

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 27

[2]-المصدر نفسه، ص: 50

عائق ولاشائن ولا متموج لانفلات و لا عتبى، فكان انتصار عبد المؤمن على النصارى وخضوع أغلب المدن للموحدين قال فيه الجراوي مادحا ومهنئا:

أعْلَيتَ دينَ الواحِدِ القهارِ*** بالمَشرفيةِ والقَنا الخَطارِ

ورأى بِكَ الإسلامُ قُرةَ عَينِهِ *** وَغَدتْ بكَ الغَراءُ دارَ قَرارِ

لاغَرْوَ أنْ كُنْتَ الأخيرَ زَمانُهُ *** فالفضْلُ للآصَالِ والأسحَارِ

وافَيْتَ أندلساً فأمنَ خائِفٌ *** وَسَمَا لأخذِ الثأرِ رب الثأرِ

وحللتُمُ جَبَلَ الهُدَى فَحَللتُمُ *** منهُ عقْدَ عَزائِمِ الكُفارِ

جَبَلَ الهُدى والفَتحِ والنصْرِ الذي *** سَبَقَتْ بَشائِرُهُ إلى الأمصَارِ

لو بَدلُوا أقدَامهُم بِقَوادِمٍ *** طَاروا عنِ الأوطَانِ كل مطَارِ

لو رأىَ موسَى ما فعلْتَ وطارقُ *** زَرَيا بما لهما من الآثارِ

ترمي شياطينَ الأعادي في الوَغَى *** برجُومِ خَيْلٍ من سماءِ غُبارِ[1]

كانت الحرب سجالا بين النصارى والموحدين فلم تكاد تخبو الواحدة حتى تشتعل أخرى، تتخللها هدنة هشة، لم يلتزم بها "آلفونسو" ملك النصارى، فقد أغار على القبائل العربية المدنية، وحكّم السيف في رقابهم، وسبى نساءهم، ونهب أموالهم، فدفعته نشوة انتصاراته إلى أن يبعث برسالة إلى المنصور يطلب فيها استسلام الموحدين، فرد عليه الخليفة بتوقيع قال فيه: قال الله العظيم: "أرجع إليهم، فلنأتيهم بجنود لا قبل لهم بها، ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون" (سورة النمل –الآية 37). فأخذت عزة الإسلام الخليفة، فنادى للجهاد في الأندلس،وتهافت المتطوعون من كل فجٍّ عميق، وقرأ الخطاب على الجند لإثارة حماسهم وغيرتهم على المسلمين، وتعالت أصوات الجهاد في أرجاء

---

[1]-المصدر السابق، ص: 86

المغرب من مدينة سلا غربا إلى برقة شرقا، وتزامن هذا الحشد مع الأخبار المتواترة من المشرق، حول انتصارات صلاح الدين الأيوبي في معركة حطين، واستعادة القدس الشريف، من أيدي النصارى الصلبيين، فكان هذا عاملا إضافيا لإحياء قلوب الجند والمتطوعين، فسعوا لطلب الشهادة في سبيل الله.

عبر الموحدون إلى الجزيرة الخضراء بقيادة أبي يوسف المنصور، وعسكروا بالقرب من حشد "آلفونسو"، في قلعة تسمى الأرك، وكان الملك الإسباني قد استنفر بدوره قومه، فانضم إليه جيوش من فرنسا وألمانيا وهولندا وغيرها من دول النصارى الصلبيين، لكن الله أبى إلا أن يتم نصره على الموحدين، فالحقوا هزيمة نكراء بالفونسو وجيشه وفر هاربا إلى قومه يجر أذيال الخيبة والمرارة، فاحتفل المسلمون بهذا النصر المؤزر، وكان للشعراء نصيب، ومنهم **الجراوي** الذي اعترف في بداية نصه بأن الشعر والنثر يعجزان عن وصف هذا النصر المأزّر، فقد بلغت أخباره مشارق الأرض ومغاربها، وعمَّت خيراته الأصقاع، لقد تضخَّمت الأنا عند "آلفونسو"عندما أغار على العزّل، لكن الجيش الموحدي فاجأه بقوة صموده، وحماسه في الدفاع عن دينه وقومه، فأثخن فيهم طعنا وقتلا، حتى كثُر عدد قتلاهم، فتحمل "آلفونسو"عاقبة غدره وإخلاله بالعهود المبرمة بينه وبين الموحدين، فتبخرت أحلامه، وتبددت أمانيه، أمام قوة شكيمة الموحدين، ويكون بذلك قد غرّر بقومه، وألقى بهم في التهلكة، وطحنتهم رحى الموحدين، فتحولوا هشيما عصفت به الرياح، وأصبح قبرهم بطون النسور، يقول الجراوي:

هو الفَتحُ أعيا وصفُــهُ النظــمَ والنثرَ*** وَعــمتْ جميعَ المسلمينَ بـهِ البُشْـرى

وَأَنْـجَـدَ في الـدنـيا وغَـارَ حَـديثُـهُ*** فَرَاقَـتْ بهِ حُسناً وطـابَتْ بهِ نَشْـرَا

تـمـيـزَ بـالأَحْجَـالِ والـغُـرَرِ الـتي*** أقــل سَنَـاهَا يَبْهَرُ الشمْسَ والبَدرَا

لقـدِ أوردَ الاذفـنْشُ شِـيعَـتَهُ الردى*** وسَاقَهُمُ جَهْلا إلى البَطشَةِ الكُبرى

حَكى فِعلَ إبليسٍ بأصْحَابِهِ الأُلى*** تَبرَّأَ منهُمْ حِينَ أوردَهُمْ بَدْرَا

وَقَدْ أورَدَتْهُ المَوتَ طَعْنَةُ ثائرٍ*** وإن لمْ يُفارِقْ من شَقاوَتِهِ العُمْرَا

ولم يَبْقَ مَن أفْنى الزمانُ حُماتَهُ*** وَجرعَهُ مِنْ أنْصَارِهِ صَبْرَا

ألوفٌ غَدَتْ مأهُلَةً بِهِمِ الفَلا*** وأمسَتْ خلاءً منهم دُورُهُمْ قَفْرَا

ودارتْ رَحَى الهيْجا عليهِمْ فأصْبَحوا*** هَشيماً طَحِناً في مهب الصبا مُذْرَى

يَطِيرُ بأشلاءٍ لهمْ كل قَشْعَمٍ***فَما شئْتَ من نَسْرٍ غدا بَطْنُهُ قَبْرَا

فكَيفَ رأى المُغْتَرُ عُقْبَى اغْتِرَارِهِ؟***وكَيفَ رأى الغُدارُ في غيهِ الغَدرا؟

وكَانَ يَرى أقطَارَ أندلسٍ لهُ***متى يَرْمِ لم يُخْطِيء بأسْهُمِهِ قَطْرَا[1]

ومازال انتصار الموحدين في معركة الأرك مدويا في الخطاب الشعري عند الجراوي، فلم يشف غليله القصيد السابق، ليشفعه بآخر لايخرج من نطاق تأريخه للمعركة وا ظهار قوة الموحدين، وبطشهم بعدوهم، ليستغرق في وصف المعركة ويذكر بعض تفاصيلها، مستلهما بعض الحقائق من الحياة المعيشة، مثل تحول الأسد إلى النعامة الموصوفة بالجبن والخوف، ومقابلة صبر الموحدين على اعتداءات النصارى، بغليان الماء إذا بلغ حدا معينا من الحرارة وخروجه عن الحيز ليبحث عن مساحات أخرى، وكان النصارى هم الحيز الذي ملأه الموحدون جثثا ورؤوسا، لا تعد ولا تحصى، وتفرق فلولهم أشتاتا، يقول الجراوي:

فَتْحٌ مُبينٌ جَلَ أن يُتَخَيَّلَا *** جاءَ الزمانُ بِهِ أغرَ مُحَجّلاَ

بَهَرتْ عَجَائِبُهُ الخَواطِرَ فاسْتَوَى *** منْ كانَ فيهِ مُجْمَلا ومُفصّلاَ

---

[1]-المصدر السابق، ص: 91

ذَهبَ النصَارى بالجَزيرةِ وَطْأةٌ *** رَاعَ الجَزيرةَ ذكْرُها والمَوْصِلا

أبكَرتْ مَصارِعَها العُداةُ سَريعَةً *** كالطيرِ ظامِئَةً تُبادرُ مَنْهَلا

وشَقُوا بيَومٍ أوْحَدٍ في جِنْسِهِ *** فأتَتْ مناقِبُهُ الزّمانَ الأول

ناهيكَ منهُ إنارَةً وإن اغتدَى *** في أعينِ الكُفّارِ لَيْلاً ألْيَلا

ماكَذّبتْ حَمَلائُهمْ لكنْ رَسَا *** قُدامَها أهلُ البَصَائرِ أجْبُلا

عددُ المُصّرعِ منهُمُ عدَدُ الحَصَى *** هَيهَات أن يُحْصَى وأن يُتَحَصّلاَ

كمْ أجْدَلٍ منهمْ أذَلّ ببأسِهِ *** ما همْ أن يَنْقَض حتّى جُندلاَ

جاؤُوا أُسُودٌ لا تُهابُهُ فانْثَنُوا *** يَحْكونَ في الحَرْبِ النعامَ المُجْفِلاَ

سَلَبتْ أكفُّهمُ السيفَ غَمْدَها *** وكَسا مَجَلُهمُ السماءَ القسْطَلا

فكأن صَارِمَهُ وهَامَاتِ العِدَا *** كَفٌ تُدَحْرِجُ في الصعيدِ الحَنْظلا

جمعَ ابن ريمُنْدِ فكف جِمَاحَهُ *** عَزْمٌ لوْ اعْتَمدَ الرواسِيَ زَلْزَلا

طاحَتْ به هَفَواتُهُ والماءُ لا *** بُد لهُ من أنْ يَفيضَ إذا غلاَ

وتَفرقَتْ أيْدي سَبَا أشْياعُهُ *** لايَعْرِفون من البسيطَةِ مَوْئِلا[1]

غالبا ما يتسم النصر بسمات واقعية حينا، وشاعرية حينا آخر، وذلك ما يكسب الخطاب الجراوي تفاعلا بين الواقع والإبداع، في سياقات فكرية واضحة يختصره الجراوي في الثقافة السياسية والعقدية للموحدين، ومن أبرز هذا الواقع المخضب بالدم، ما أفضت إليه المعركة التي دارت بين الموحدين والنصارى عند فتح "ميورقة"، فكان الجراوي مستوعبا للانتصار، مستثمرا نتائجه، مؤمنا بقضيته التي يدافع عنها، فتفاعل الإيمان

[1]- الجراوي. الديوان، ص: 133

العقدي والسياسي، بالفكر والإبداع، فأنتج خطابا ملتزما بقضايا الأمة الموحدية،يرسّخ مبدأ العقيدة الموحدية،بما عُرفت به من ركائز ثابتة، ويرسم مرة أخرى بطولات الموحدين مع انفراد الخليفة بكل صفات الكمال، ويلجأ إلى التاريخ الإسلامي،ليعقد موازنات يكون الخليفة قريبا من الأنبياء والمرسلين، ليحقق بذلك تلك المبادئ العقدية التي يؤمن بها، فلم يقو الجان على التمرد مع سليمان، ولم يشفع سحر آل فرعون في حضور عصا موسى، والصورة تكتمل بوجود الموحدين في ساحة المعركة، فلا نجاة لأحد من أعدائهم، مهما قويّت حصونهم،حتى وإن كانت جبالا عالية، ووهادا شائكة، فالخليفة مدرهم بسيفه، ومبيدهم بجيشه،كما يُباد الفراش عندما يقترب من النار، يقول الجراوي بعد الانتصار على النصارى:

لكَ النصرُ حِزْبٌ والمقادِيرُ أعوانُ *** فحَسبُ أعادِيكَ انقيادٌ وإذْعانُ

وما تعْصمُ الأعداءَ مِنْكَ حُصُونُها *** ولا الأسْدَ خَفانٌ ولا العُصمَ ثهْلانُ*

أنابتْ إلى أمرِ الإلَهِ ميُورقَةٌ *** فليسَ عليها للشقَاوةِ سُلطانُ

هنيئاً لكَ الإعلانُ بالحَق بعدما *** تمادى بالزورِ والإفكِ إعلانُ

وما الجن مِمنْ يَرْعَوِي عن تَمردٍ *** على حَالَةٍ لَولا النبي سُليمانُ

ولما دَهى من سحرِ فرعُونَ مادهَى *** أتِحتْ عَصا مُوسى لَهُ وهْيَ ثُعْبانُ

وهل هوَ إلا منْ أناسٍ تهافتوا *** فراشًا على أسيافِكُم وهْيَ نيرانُ؟[1]

حصر "قدامة بن جعفر" المدح في أربع خصال هي: العقل والشجاعة والعدل والعفة، قبل أن يتوسع ويمتد إلى فضائل أخرى اقتضاها العصر والتطور واتساع رقعة

*ثهلان :جبل ضخم بنجد.

[1]-المصدر السابق، ص: 163

المدح، فشمل فضائل أخرى كالقناعة والسماحة والصبر والجمال والجود وغيرها، وأضاف إليها "ابن رشيق القيرواني" الصفات الجسمية والحسية كالجمال وغيره من الصفات التي أنشأها الشعراء في المدح، ليعكس الظروف السائدة في عصره، ويواكب الحياة السياسية والاجتماعية والدينية لكل عصر، فتابع القيم الرائجة في بيئته، فلم يخل من التملق للحاكم وحشد الصفات التي تبهره وتزيد من عطائه،و هذا ما جعل المدح عموما مشوبا بالمبالغة، لأن المدح يجد فيه الممدوح التفرد، كما يسعى المادح إلى ترويج الفضائل والكمالات وحث الناس على اعتناقها والإيمان بصلاحية الحاكم المتفرد عن غيره في فضائله وكمالاته.

وقد شكل المدح في ديوان **الجراوي** ظاهرة بارزة، فالتحم بالسلطة القائمة، ومزج بين الفضائل العربية السائدة في مختلف العصور كالشجاعة والكرم، وبين الصفات العقدية التي ظهرت في عصره، ورفعها الموحدون عنوانا لدعوتهم كالعصمة والإمامة والمهدية، ولم يهمل الصفات الأخلاقية والخِلقية كالجمال، فنشأت بذلك أنساقا جديدة في قصيدة المدح عند الجراوي، فكان النص المدحي عنده وثيقة أدبية ساهمت في ترسيخ حكم الموحدين وتربعهم على العرش لسنين طويلة.

نهل **الشاعر** من روافد سياسية وعقدية، قامت على أساسها الدولة الموحدية، واستمد منها الموحدون أهليتهم في حكم المسلمين، فشكل توظيف الجراوي لهذه الروافد منظومة قيمية كاملة،تحمل كل مقومات الشرف الرفيع والشجاعة والثو ابت العقدية، ما يجعلنا نضع شعر الجراوي في خانة الشعر الملتزم، الذي آمن بقضية واحدة ونافح عنها، واستمات في الدفاع عن مبادئها، فكتب بذلك تاريخا أدبيا ملتزما ومميزا في حياة الدولة الموحديةبالر غم من بعض المبالغات التي طبعته، لكنه أنتج خطابا أدبيا مثاليا بمنظور المدح الملتزم، فحضرت في نصوصه المدحية جملا سياسية وعقدية ظل يحافظ على معانيها، ويوزعها على الخلفاء المتعاقبين على حكم الموحدين إلى وافته المنية.

# الفصل الثاني

## الخطاب المدحي

## الفصل الثاني

- الخطاب المدحي الخُلقي والخِلقي

1-المدح بالصفات المادية والمعنوية

أ- الصفات المعنوية.

ب- الصفات المادية.

2-المدح بالتراث الإسلامي والعربي .

يُعدّ المديح من أبرز أغراض الشعر العربي، ومن أهم فنونه على الإطلاق، إذ رافق قيثارة الشعر العربي، منذ أن تغنى الشاعر بالمثل العليا، والصفات الحميدة، وتقرب من بلاطات الأمراء والسلاطين، ونال العطايا والمنح، فأقبل عليه الشعراء،

وجعلوه غرضا قائما بذاته، يدر عليهم المال والجاه والسلطان،ويُجلسهم الأماكن الوثيرة، ويسيرهم على الزرابي المبثوثة، ويأكلون في صفائح الذهب والفضة. لقد عده أحمد بدوي من أبواب الشعر التي تأخرت في الوجود، عن كثير من فنون الشعر[1]، بالرغم من اعتقادنا أن الأغراض الأولى التي نشأت في الشعر العربي، باعتباره شعر البطولات والمفاخر، والتغني بالذات، والفخر بالقبيلة، وهي مقومات ينبني عليها المدح، بل أننا نعتقد أن الغزل كغرض رائج منذ وجود الشعر، فرع من فروع المدح، لأن الغزل هو الثناء ووصف محاسن المحبوبة، سواء أكانت معنوية أم مادية، والوصف أيضا لايخرج عن إطار ذكر المحاسن، والصور الجميلة في الموصوف، ومن هنا يمكن القول أن المدح واكب ظهور الشعر العربي منذ وجوده الأول، وكان في بداياته صادق الأحاسيس، يعتد بالفضائل السامية، كالشجاعة والمروءة والعدل والعفة وغيرها من المكارم والصفات التي يراها المجتمع فضائل يجب الاقتداء بها، وغرسها في نفوس الناشئة .

إن شعر المدح عند العرب قديما – في كثير منه – يحقق أهدافا أخلاقية، فهويحمل دلالات وا إشارات تدفع بالإنسان العربي إلى استلهام مضامين أخلاقية يذكرها المادح، فتصبح علامة من علامات الفخر والمنجز الاخلاقي الذي يفتخر به الجميع، ويتوقون للتوشح به واستلهامه كنموذج لصناعة شخصية منطلقة ونموذجية، ويصور المثل العليا التي يتحلى بها الإنسان العربي، في سعيه اتجاه الكمال، في إطار المجتمع العربي أو الإسلامي، وعده النقاد القدامى أفضل المدح، ما يكون بوصف الممدوح بالفضائل الأخلاقية، في المجتمع الإسلامي، كالعفة والعدل

[1]-أحمد بدوي. أسس النقد الأدبي عند العرب. ط1. نهضة مصر، مصر، 1996. ص: 65

والشجاعة، أما الصفات الجسدية، فتأتي أهميتها من دلالتها على صفات نفسية وأخلاقية، لدى من يتصف بها، ويكون المدح بهذه الفضائل، إعلاء لها وتأكيدا على أهمية التمسك بها، عن طريق عرضهاوتقديم نماذج بشرية مـ ُ تخـ َلقة بها.

لم تتضح حدود المدح ولا مفاصله، إلا بعد أن استقلت الأغراض عن بعضها، فلم يصبح مهيكلا ضمن قصيدة واحدة تحمل الأغراض كلها، فتحول المدح إلى وسيلة لكسب المال، وبضاعة تروج أمام أبواب الملوك ودواوين الأمراء وبلاطات السلاطين، فساير الظروف السائدة في بيئته، فانعكس على ما واجهته تلك البيئة من ظروف سياسية واجتماعية وسياسية، ومن البديهي أن هذه البيئة قد انتجت قيما رائجة، استساغها المجتمع، واستبدلها بقيم أخرى كانت محل فخر واعتزاز في عصور سابقة، فبعض القيم التي يراها الرجل في العصر الجاهلي، تغيرت ونبذها الرجل في العصر الإسلامي، والقيم الممدوحة في المشرق العربي، غير القيم المقبولة في المغرب العربي، لاختلاف المعاييروتوسع الدولة الإسلامية، ودخول العناصر الأجنبية.

تغيرت منظومة القيم، واختلفت المعايير وتوسعت، فلم يصبح لها نظام خاص يحافظ عليه الشاعر، فتنافس الشعراء في انتقاء الصفات، التي لم تكن من السهل التوشح بها، فأكثروا من المبالغات، ومن ثم ابتعدوا عن وصية **عمر بن الخطاب** لـ **زهير بن أبي سلمى**، بألا يمدح الرجل إلا بما فيه، وبالتالي اتخذوا مقولة "أحسن الشعر أكذبه" شعارا ومنهجا، يغرقون به ممدوحهم، بغية العطايا، أو التقرب من مجلسه، أوأن يـ ُعد من حاشيته وجلاسه، فلم يعبأ أغلبهم بما ورد عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في حديثه الشريف: "إذا رأيتم المداحين فاحثوا في وجوههم

التراب"[1]؛ الذي فسره الحافظ بن حجر العسقلاني في شرح صحيح البخاري، بأن العلماء ذكروا أن المراد بالحديث هو: "من يمدح الناس في وجوههم بالباطل[2]". علق الإمام **محي الدين النووي** على الحديث السابق، في باب النهي عن المدح قائلا: إذا"كان فيه إفراط وخِيفَ منه فتنة على الممدوح، أما إذا كان ممن لا يخاف عليه، لكمال تقواه، ورسوخ عقله ومعرفته، فلا نهي في مدحه[3]". يجب أن ينقاد المدح في المجتمع الإسلامي، إذا، إلى معايير أخلاقية ودينية، تجعل منه غرضا له قيمة مضافة في المجتمع، ينزل إلى الواقع، ويتجلل بالقيم والمثل العليا، والصفات الإنسانية التي يتوق الإنسان إلى بلوغها، لا إلى المبالغات التي يحلم بها فقط، بالرغم مما قيل قديما - يجوز للشاعر ما لايجوز لغيره-، لم يشذ الخطاب المدحي الموحدي عن القاعدة، ولم يخرج عن مدح الرجل بما ليس فيه، فقد وجد سوقا رائجة في بلاطات الموحدين، وهيأ له الحراك السياسي مناخا مناسبا للعيش في أحضان القصور.

كان الشاعر الموحدي يتقرب إلى الخليفة، فيصبح الناطق الإعلامي باسمه، فارتبط المدح بالسياسة، كما غذاه المال والجاه، ولا يحيا المدح إلا في كنف الارتباط بالمنفعة –إلا ماندر – فيزدهر في ظل العطاء والرعاية، وتوفر عاملين هامين في الممدوح والمادح، ليتحرر الشاعروسماع مايحب أن يُوصف به. وثانيهما: النفس الكريمة، واليد المعطاة، لأن انعدام هذين العاملين أو أحدهما يؤدي إلى قلة التوجه

[1] –الحافظ بن حجر العسقلاني. شرح صحيح البخاري. ط1. دار الخير، بيروت، لبنان، جـ 16، 1494 هـ. ص: 418

[2] –المصدر نفسه، ص: 418

[3] –محي الدين النووي. شرح صحيح مسلم. ط1. دار الخير، بيروت، لبنان، 1494 هـ. ص: 399

إلى هذا الغرض، ولعل شاعرنا **الجراوي** من الذين توفر فيه هذان الشرطان، فكرس نسبة 98 في المائة من شعره لمدح الخلفاء والأمراء الموحدين، فساعده النظام السياسي القائم، فنما المديح عنده حتى "سيطر على غيره من الفنون[1]"، فأصبح ملاذا للكسب والتقرب من السلطة، ومطية لتبوء المناصب العليا في الدولة.

وا ٍن كان التكسب بالشعر ظاهرة قديمة فرضتها ظروف المجتمع، واستدعتها أهواء الملوك، فتحول المديح: "من نطاق القبيلة إلى نطاق المذهب، ومن نطاق العاطفة الفردية، إلى رحاب العقيدة[2]"، وكان أيضا للحياة السياسية دور في تغيير مجرى القصيدة المدحية من مجالها المثالي، إلى فلك التكسب؛ فأصبح الشاعر يمدح بدافع الرغبة في الاستمناح والعطاء.

لقد تبنى الشعراء المغاربة عموما في مدائحهم، تلك القيم والفضائل التي ما فتئ شعراء المشرق والمغرب يرددونها، وكانت بمثابة المجال الأمثل الذي دارت حوله قصيدة المدح وشكلت لحمتها وسناها، ولم يشذ **الجراوي** عن المسار في مدحه للموحدين، فتمسك بالتقاليد المتوارثة، والتي خطها الشعر العربي في مساراته الطويلة، وأعلى من شأنها النقد القديم، خاصة الصفات المتداولة، كالكرم والجود والشجاعة والعفة، وغيرها من المثل التي كانت محط وقوف الشعراء في كل عصر.

إن القيم التي حفلت بها قصائد المديح عند الجراوي، قصد بها تفرد الممدوح بها "فالشاعر لايعني برسم صورة الممدوح في الواقعوا ٍنما يحاول أن يرسم صورة لشخصية مثالية، فيها كل القيم الخلقية التي يقدرها المجتمع، ثم يحاول أن يربطها

---

[1]–محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب. وزارة الثقافة، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1996. ص: 65.

[2]–أبو حاتة أحمد. فن المديح. ص: 211

بشخصية الممدوح"[1]، فالأنماط القيمية المبثوثة في شعر **الجراوي**، والمخلوعة على الممدوح بدعوى التفرد والأصالة، ماهي إلا وسائل يكسب بها الشاعر رضى الممدوح لا، ورغبة أيضا في استدرار عطاياه، وغالبا ما يفتقر الممدوح إلى هذه القيم المثالية – أو على الأقل بعضها -، فيكون صوت الشاعر هو ذلك الإحساس الذي يستكمل به تلك القيم، والشعور بامتلاكهاءوا إقناع الرعية بكماله، وبأهليته في الحكم وسياسة البلاد.

إن الشاعر **الجراوي** لم يكتف بالمدح بالمثل العليا والقيم النبيلة، المتداولة في الشعر العربي القديمءبل وسّع من مجال المدح متأثرا بالمعتقد المذهبي لاستكمال صورة الممدوح، ودفعه من المثالية الإنسانية، إلى المثالية الدينية، من خلال الصفات المذهبية التي تُخرجه من دائرة البشرية العادية، إلى البشرية الصفوة المختارة من الله سبحانه وتعالى. كما استفاد **الجراوي** من التاريخ الإسلاميفي رسم صورة مثالية للممدوح، من خلال استدعاء صور منتقاة من التاريخ الإنسانيأو المحيط العربي القديم، أو من الحضارة الإسلامية عامة، لذا إن صور المدح عند **الجراوي** تنصب حول محورين أساسيين هما:

- المدح بالصفات المعنوية والمادية
- المدح بالتراث الإسلامي والعربي.

## 1- المدح بالصفات المعنوية والمادية

لم يغفل الشاعر العربي منذ القديم،التغني بالصفات الخِلقية للممدوح، "لأن ذوق الجمال، أدق وأيقظ ما يكون في الإنسان العربي"[1] و الشاعر **الجراوي** استهوته الصفات الخِلقية للخلفاء الموحدين، فسعى أن يصبغ عليهم كل صفات الجمال ليتفردوا بها، ويتميزوا من خلالها على الرعية، فلم يجد إلا صورة يوسف عليه السلام، الذي اشتهر بجماله الخارق، ابهر به حتى زوجة فرعون، كما ذكر القرآن الكريم،فالنظر إلى وجه الخليفة تُدخل البهجة إلى النفوس، ويضيئ الظلام الذي يغشى محراب داود عليه السلام، يقول الجراوي يمدح الخليفة يعقوب المنصور:

بَهِجوا على الأبصار به وجهَ يوسُف *** ويُضِيءُ بــه داودُ بــه المِحْرَابَ[2]

لم يكتف **الجراوي** بجمال "يوسف"، بل يرى أن النور الذي ينبعث من وجه الخليفة "محمد الناصر"قد عمّ البلاد، وأضاء كل أرجائها؛ وجهه كالمصباح الذي أضاء بلاد الموحدين، ولايمكن الاستغناء عنه، لأن الاستغناء عنه سقوط في الظلام،وإن كان **الجراوي** خرج عما ألفه العرب من المدح بضوء القمر والشمس، فنزل إلى الواقع المعيش الذي يدركه الناس في حياتهم العادية، سواء أكان ضوء الصباحأم المصباح، فانزل ممدوحه منزلة المصباح الذي ينير دروب الرعية، ويهديها السبيل القويم، يقول في مدح محمد الناصر:

غُشَيتْ بنُورِكم البــلاد فمنْ بها *** أغْــنَــى عنْ الإصبــاحِ والمِصــباحِ[3]

---

[1]–نوري حمودي القيسي. الأدب والالتزام. ص: 83

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 35

[3]–المصدر نفسه، ص: 55

يعود الشاعر إلى المدح بالشمس والقمر، متجاوزا جمالهما، لأن جمال ممدوحه أقوى من جمالهما، بل إن الشمس والقمر يستمدان نورهما من نور الخليفة "محمد الناصر"، فالخليفة الأصل، والبدر والشمس يستمدان نورهما منه، فالأقاليم الموحدية تسغني عن ضوء البدر، ويكون نور الخليفة هو مصدر الإضاءة، سواء أكان نور وجهه، أم نور علمه، وهو في النهاية مصدر لكل نور، وبذلك يجمع بين الجمال الحسي والجمال المعنوي، يقول في مدحه أيضا:

أطْلع الدهرُ منكَ بدْراً مُنيرا *** ملأ السبعةَ الأقاليمَ نورًا[1]

كل نورالشمسِ والبدرِ يبدو *** أنت أصلٌ لهُ ومنكَ اسْتُعِرَا

**ا- الصفات المعنوية**

إذا كانت الأخلاق بحكمها المطلق، أصيلة في المجتمع الإسلامي، يسعى المسلم للوصول إليهن خلال مجموعة من السلوكيات التي تؤهله ليو ُ في بمكارم الأخلاق، فإن المدح بصفة عامة يلتمس هذه الصفات المثالية، ليتقرب بها إلى ممدوحه؛ فالكرم والشجاعة والحِلم والعفة، قيم أصيلة في نفوس العرب عامة والمسلمين خاصة، اتخذها الشعراء مرجعا للمدح، فالجراوي حشد مجموعة من الصفات يمدح بها الخلفاء الموحدينويعتقد أنها تكو ّن الحاكم المثالي، الذي يراه الناس مدججا بكل هذه الصفات المثالية، التي تجعل منه حاكما محبوبا، وسلطانا عادلا، وأهلا للسياسة والحكم، وموطنا للإحترام والتقدير والتبجيل.

1-المصدر السابق، ص: 89

أدرك **الجراوي** أن هذه القيم من أهم مقومات بناء المجتمع، بل هي المقومات التي يجب أن يتصف بها الحاكم، ولو أننا نرى أن مدائح **الجراوي** كانت في معظمها تصور الحاكم المثالي، الذي لايكون بالضرورة هو الحاكم الفعلي، لكن ضرورات المدح تقتضي أن يُوجه الخطاب إلى الممدوح زاعما أنه المقصود بالمدح، لأنه القطب الذي تدور عليه المدائح، ولأن شعر المدح يعبر عن موقف الاحترام، ونظرة الإعجاب والاعتزاز، كما يعبر أيضا عن موقف الاقتداء والتمثّل وهو"في جانبيه مرحلة إنسانية لها أبعادها، في مجال النظرة الواقعية والمستقبلية[1]"، تلك القيم الأخلاقية التي امتدح بها **الجراوي** خلفاء الموحدين، كغيره من شعراء عصره، أو ممن سبقوه، كانت معاني متوارثة، تداولها الشعراء في كل عصر ومصر.

إلا أن الشاعر حاول أن يضفي بعض الصفات التي يرى أنها اندثرت، أو على الأقل أهملها من حكموا هذه البلاد في الدول الزائلة، كما استمد هذه القيم من الواقع الذي يعيش فيه، ويسمو بها، لتتصهر في الحاكم ويستخلصها له، وينفيها عن أعدائه فتجد هوًى في نفس الحاكم، فيزداد عطاؤه، ويفسح مجلسه للشاعر وهي من أقصى أمنيات الشاعر فيُوغِل في الخيال ويُغْرِق في المبالغات، ويقول ما يؤمن به وما لا يؤمن، حتى يعترف أن فضائل الممدوح تسمو فوق المدح، فهي جلية واضحة، لاتحتاج إلى مدح المادحين، كما تستغني الشمس بنورها عن الحلي والزينة:

---

[1] –قصيدة المديح في الأندلس. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2009. ص: 213

جَلَّتْ عن المدحِ واسْتَغْنَتْ فَضائِلُهُ *** والشمسُ تَكْبُرُ عنْ حِلْيٍ وعنْ حُلَـــلِ[1]

هذا نور الممدوح أشهر من نور الشمس، وطالعه أشرق من طالعها، فإن حسدت الخليفة فعذرها مقبول، لأن سناه أشهر من سناها يقول الجراوي:

وعُـذْرُالشّمـسِ لوْحسدَتْكَ بـادٍ *** لأن سَـــنـاكَ أشْـهَـرُ مـــن سَـنَـاهَـا[2]

فجمال الممدوح يجعل الناظر إليه، لا يشيح بناظره عنه وإن فعل تبقى رغبة الرجوع إلى التمعن في وجهه كالظمآن، الذي يتمنى الماء ليروي عطشه، فكل الحسن والجمال جُمع في وجه الخليفة، وكأنه استمد هذا الحسن والوضاءة من البدر المنير، فإشراقة وجهه وحسن منظره، تبعث على الإدمان في النظر إليه، وفي هذا المعنى يقول الشاعر، مغاليا في وصف وجه الخليفة، ومبالغا في تشبيهه:

كأنّ جميـــعَ الحُسنِ خطّ بوجـهِـهِ *** كـتـابـا لـهُ في صـفحَةِ الـبَـدْرِ عُنْوانُ[3]

إذا مـا تَـرَوَّى نـاظرٌمِــنْ رُوَائِـهِ* *** تـمَنَـى إلـيـهِ عـودَةً وهْـــوَ ضـمْـــآنُ

ويكرر **الجراوي** المعنى نفسه في بيت آخر أكثر وضوحا، وتأكيدا للمعاني السابقة حيث يقول:

لـمْ تـرنـوِالأبـصارُ مـــن لألائهِ *** إلا وعَـادَتْ نـحْوَهُ تَـشْكـُوالـصدَى**[4]

---

[1]-ديوان الجراوي، ص: 137

[2]-المصدر السابق ، ص154

[3]-المصدر نفسه ، ص: 159

*روائه: المنظر الجميل.

**الصَّدَى: العطش.

[4]-المصدر نفسه، ص: 70

لقد حاول **الجراوي** تجسيد القيم الخُلقية في شخص ممدوحه، لاقتناعه بوقعها في نفسه، فلم يترك صفة من الصفات الجليلة إلا ومدح بها، ولا قيمة من القيم النبيلة إلا وصبغها على الممدوح، مستلهما الصور المتداولة في الشعر القديم، محاولا إضفاء خصوصية تميزه عن غيره، فقد مدح السلطان يعقوب يوسف بن عبد المؤمن بأنبل صفات العرب وهو الجود؛ فالخليفة أجود مما يجود به البحر من خيرات، كما يتصف بالوفرة والغزارة، فهو يدوم في سكون وهدوء؛ فصورة الجود عند السلطان الموحدي، التي تفوق البحر، وبالسكون والهدوء التي تفوق سكون وهدوء المطر، الذي يدوم دون أن يحدث صوتا أو برقا، وكأنه عطاء لا يتبعه منٌّ، يقول الجراوي:

أهدَى إليكَ العُربِ والعجمِ *** جُودٌ أبرَّ على الدَّأماءِ* والدِّيَمِ**[1]

وهاهو الخليفة عبد المؤمن بن علي يسبق الناس أجتماعين في العطاء والجود والكرم، وكأن العطاء لم يكن قبل الخليفة الموحدي، ويستدرك الشاعر بالتذكير بما ورد في شعر جرير :

أعْطوا هُنيدَةَ*** يَحْدُوها ثمانيةٌ *** ما في عطائهمُ منٌّ ولا سَرَفُ[2]

المدح بعطاء مائة من الابل دون أن يُعدّ ذلك إسرافا أو منًّا، بل هو قمة العطاء عند جرير، فيزيد الجراوي عن هذا المعنى، بأن ممدوحه لا يكتفي ببذل

---

*الدأماء: البحر.

**الديم: المطر الذي يدوم في سكون، لارعد فيه ولابرق.

[1] -الجراوي، الديوان، ص: 141

***هنيدة : مائة من الابل.

[2] -المصدر نفسه، ص: 113

وعطاء هنيدة واحدة، بل يمنح هنيدات تفوق ما أعطى صاحب جرير، فلا مجال للمقارنة بين عطايا ممدوح جرير وممدوح الجراوي؛لذا عد **الجراوي** أن الجود والعطاء يبدأ من الخليفة عبد المؤمن بن علي، حيث يقول:

قالوا: العَطَيّاتُ أحْياهَا فقـــلتُ لهُمْ *** بل لم تَكُنْ قَبلَ أن كانَ العَطيّـاتُ[1]

أمَا سَـــمِعْــتمْ جَـريرًا عــنْ هُنَيْدَتِهِ *** يُثْــنى يــرَى أنــها في الجُــودِ غاياتُ

وأينَ مــنْ حَــسْبُهُ الآلافُ من ذَهَبٍ *** هُــنَـيدَةٌ مــن سواهُ أو هُــنـيْـــدَاتُ

يرتبط الجود غالبا بثراء المانح وقدرته على العطاء، بما يملكه من أموال وسلطان، يجعل الجود فيه من مقتضيات السلطان، ومظهر من مظاهر الحكم، لكن سلطان **الجراوي** "يوسف بن عبد المؤمن" يشذ عن القاعدة، ويصبح الكرم والجود سجية طبيعية فيجود بماعزّ ، أو بما ملك وتوفر بين يديه، ويعطي دون سابق وعد، فالربط بين الوفاء بالعهود، والعطاء بما يملك الشخص، يجعل من السلطان قيمة أخلاقية تجتمع فيه هذه المثل العليا، التي قلما تجتمع في الشخص آخر، أو في حاكم آخر، يقول الجراوي مادحا السلطان يوسف بن عبد المؤمن:

ذَخَـــرَ الأمـــلاك وأنــت أبـــا *** يــعـقـوب تـجـودُ بـمـا تَـجِــدُ[2]

يَــعـــيـدونَ ولا يــوفُــونَ بــمـا *** وعــدوا وتــجـودُ ولا تـــعِـــدُ

يُعلي الجراوي صفات الكرم والجود،ويقرنها بالحِلم والعدل لتحتل مكانة مرموقة في منظومة قيم المدح، ويستمد أصول صفاته من القيم العربية المنضوية في

---

[1] -المصدر السابق، ص: 50

[2] -المصدر نفسه، ص: 63

قاموس المدح، ويجتهد في إخراجها في ثوب جديد، تتميز بحمل سيمات عصره، وتجسد القيم السائدة في عصره، يقول في مدح السلطان المنصور:

أعلى الملوكِ يدًا وأمنعــــهمْ حمىً *** وأعَـمــهُـمْ صَـفْـحًـا وأبـعَدُهُمْ مـدَى[1]

عم الورَى عـدلا وجـودا فـاغْـتَـدى *** هـذا لـــهـم ظـــلا وهـــــذا مــــوْرِدَا

ما الجودُ مما كان في طَبْــــعِ الحيا *** لـكـن رآى مـنه المواهِبَ فاقـتـدَى

جاءت الأبيات لوحة متعددة المشاهد، يتقدمها مشهد سخاء وكرم الممدوح، والذي فاق كرم كل ملوك الأرض،ثم أن الممدوح يتصف بالحِلم، فهو يعفو ويصفح عند المقدرة، والمشهد الأكبر بروزا، هو صفة العدل التي عمت الدنيا، وهي مقرونة بالجود،حتى أصبح السلطان مثلا يُقتدى به، وموئلا يعود إليه الناس والملوك خاصة، فزاد أفعل التفضيل "أعلى" من رتبة الممدوح، ليكون أفضل الملوك جميعا عطاء وكرما وجودا. ولا يتفوق الممدوح على بقية الملوك في الكرم فحسب، بل هو أعزمهم إذا قرر وأحزمهم إذا نفّذ، وأرفعهم نسبا وشرفا وأصلا يقول الجراوي:

أينَ منكَ الملوكُ عزمًـــا وحَـــزْمًـــا *** ونـــدًى فـائـضًـــا وخـــيْـرًا وخِـيرَا*[2]

إن من الشجاعة والمروءة العفو عند المقدرة، فالسلطان المنصور يبطش بأعدائه، وهو أسد يحمي حماه، لكنه يصفح عندما يتمكن من منهم، فيستصغرهم ويخلي سبيلهم، وكأن الشاعر يقدم رسالة أخرى تختفي تحت العفو، بأن السلطان

---

[1] - جرير بن عطية. الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1986. ص: 66

الخَيْر ضد الشر والخِير ُ : الكرم والشرف والأصل.

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 97

الموحدي ليس سفاكا للدماء، ولا متعطشا لزهق الأرواح، رغم شدته وحزمه، ونيله من عدوه فوق الأرض وتحتها، يقول **الجراوي** في مدح السلطان المنصور:

طَلَبْتَهُمُ تحتَ الترابِ وفوقَهُ *** آجالُهُمْ فتولجوا الأسْرَابا*[1]

نالَتْهُمْ رُحمى الخليفةِ بعدما *** نادَى الردى بنُفُسِهِمْ وأهابا

ويؤكد الشاعر على اتصاف ممدوحه بالعفو عند المقدرة، فهو يعفو حتى عن أعدائه بعد أن يتمكن منهم، يقول في هذا:

وَدَارتْ نفوسُهُمُ بأنكَ ظافرٌ *** فأنتَ تقَدِّمُ ما إليهِ تؤُولُ[2]

فَعَفوتَ عفْوَ القادِرينَ تكَرُّماً *** عنهُمْ وعَفْوُ القادِرينَ جَميلُ

ويقدم **الجراوي** صورة أخرى لكرم الممدوح وسخائه، ففي صورة فائقة الجمال يصف الشاعر عطايا الممدوح بالبحر في كثرتها، وبما أن مياه البحر غالبا لاتصلح للشراب لملوحتها، فحول الشاعر تلك الملوحة التي لا يستسيغها الشارب إلى مياه عذبة لذة للشاربين، فالعطايا لكثرتها عذبةٌ، لامنً يعقبها، فهو يغرف من بحر زاخر بالكرم والجود يقول **الجراوي**:

يا موردَ الآمالِ بحرُ نوالِهِ *** عَذْبُ المواردِ سلْسَبيلاً** سَلْسَلاً***[3]

---

* الأسرابا: حفير تحت الأرض لامنفذ له.

[1] - الجراوي. الديوان، ص: 42

[2] -المصدر نفسه، ص،57

** سلسلبيلا: الماء العذب.

*** سلسلا: الماء العذب الذي يمر على الحلق بسهولة. شرح هامش ديوان الجراوي، ص: 131.

[3] -المصدر نفسه ص: 131

ويذهب الخيال **بالجراوي** في مدح السلطان محمد الناصر، إلى أن كرم وسخاء الخليفة يحقّر مايزخر به البحر من خيرات، وما يمنحه من نعمات للإنسان، بالرغم من أن البحر يمنح ولايمنع،ويُستخرج منه معايش الناس وأقواتهم، وبالرغم مما يحمله البحر في أحشائه من أنواع الخيرات وزخارف الحياة، إلا أن كرم الخليفة يسخر منه ويحقّر كرمه،إذا ما قُرن بكرم وسخاء وعطايا الخليفة، يقول مادحا:

أَزْرَى نداكَ بكُلِّ بَحرٍ زَاخِرٍ *** هَبَّتْ علَيهِ عواصِفُ الأَرواحِ[1]

تُعدَ الشجاعة من أهم الفضائل التي تغنى بها الشعراء منذ القديم خاصة إذا كانت في الحروب والمواجهة،فيضفي الشاعر على القائد صفات تُبعده عن الإدبار والجبن، وتقربه من الإقدام وخوض المعارك، بقلب مفعم بالشجاعة، فألهمت شجاعة قادة الموحدين الشاعر **الجراوي** مدحا، فسجل فيه انتصاراتهم، ووصف إدبار أعدائهم، فكان مدحه ممزوجا بصور متداخلة للشجاعة، وقوة شكيمة الموحدين، وكثرة عددهم وعتادهم، فكانت الصورة النفسية هي شجاعة الممدوح، ثم الأدوات الحربية بوصفها اكثر التصاقا بالشجاعة، ووسيلة انتصاره، فتلاحم العامل النفسي الشجاعة، مع العامل المادي، وهو الأدوات المستعملة كالسيوف والرماح والخيول وغيرها.

**ب. الصفات المادية**

لقد وُلدت الدولة الموحدية من رحم الحروب، بعد صراع طاحن مع المرابطين ومن أسباب انتصاراتهم قوة قوادهم وشجاعتهم، وقد واكب الشاعر فترة عصيبة من تاريخ الموحدين، حيث اتسمت بالحروب الداخلية والفتوحات الخارجية، وكان

[1] -المصدر السابق، ص: 57

السلطان أو الخليفة هو القائد الذي يقف غالبا في مقدمة الصفوف، ليكون المثال الذي يقتدي به الجند، والعامل الرئيس في بث الحماس في نفوسهم؛ فالشجاعة من الصفات التي لايمكن التظاهر بامتلاكها، لأن ميدان الوغى هو من يحكم عليها أو لها، وهو الفيصل في الانتساب إليها، وهي تعتمد على القوة والذكاء؛ وهي الصفات التي يمتلكها القائد الموحدي كما يصفها شاعرنا ويمتدحها.

تكتمل صورة المدح عند **الجراوي**، بوسم الموحدين عامة بالشجاعة والخلفاء على الخصوص، بخوض المعارك وتقدم الجيوش والموت في، سبيل الله دفاعا عن قضيتهم، ولما كان الأسد من الحيوانات التي اقترنت في الشعر بالشجاعة، فقد كان حضوره في شعر الجراوي لافتا، فهو الأسد التي تنقاد وتدين له الأسود، بالرغم من اعتراف الشاعر بقوة العدو، إلا إن هذه القوة تقابلها قوة تفوق قوة العدو، وشجاعة تفوق شجاعة بقية الأسود، فهو مروض الأسود، فتصبح ذليلة خانعة مستسلمة، فتنقاد له كما تنقاد الفهد للأسود يقول في مدح السلطان يعقوب يوسف بن عبد المؤمن:

مــا عــرّكُــمُ بــهِـزَبْــرٍ وَغَـى *** حِـــلَـــقُ الـــمَـاذِيِّ* لــهُ لــبِــدُ[1]

أُسَـدٌ تَــنْــقَــادُ لــهُ الآســـــا *** دُ كــمــا تــنــقــادُ لـــهــا الفُــهُـدُ

ولا يكتفي الشاعر بمدح السلطان يعقوب المنصور بالشجاعة في الحروبوا إنما هي صفة تلازم السلطان في وقت السلم أيضا، فهو كالأسد يحرس مملكته ويسهر والناس نيام، مخافة غدر الأعداء أو إغارتهم على أقاليمه، فهو كالأسد الهصور

---

*الماذيُّ: الحديد أو السلاح المصنوع من الحديد.

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 68

الذي يهاب منه كل مكّار وغادر، كما يخاف الثعلب والذئب من سطوة الأسد وجبورته يقول في هذا:

إذا حَمَى الأسدُ الغضبانُ رَبيةً *** لم يفترسْ ثعلبُ فيها ولا سِيدُ*[1]

ويتحول الأسد الشجاع إلا باز يصطاد الأسماك والطير والضفادع التي تحوم وتعيش في الماء، فإذا انتفض هذا الطائر الجارح، فلا يبقي ولا يذر من كل زاحف على الأرض، فلا يفرق بين طائر ولا ضفدع ولا سمك، فيكفي صوته المجلجل لتختفي كل هذه الحيوانات والحشرات والأسماك من الوجود، فهي صورة لقوة الخليفة ونيله من الأعداء، يقول **الجراوي** في مدح يعقوب المنصور:

فحاولُوا منهُمُ انفِلاتًا *** وليسَ للحَائِنِ** انفلاتُ[2]

فلا تسَلْ عن بَناتِ ماءٍ*** *** إنْ صَرْصَرَتْ حولَها البُزَاةُ

لا يقتصر مدح الشاعر على مدح السلطان يوسف بن عبد المؤمن بن على بالشجاعة، التي يجسدها في الأسد، بل إن هذا الأسد تنقاد له الأسود، فتخضع له وتأتمر بأمره، ومن كان تحت لواء الخليفة، فإنه يتصف بما يتصف به الخليفة، فالشجاع يتبع شجاعا، وكأن أخذ قول المتنبئ :

أسدٌ فرائِسُها الأسُودُ يقودها *** أسدُ تصيرله الأسودُ ثعالبا[3]

---

سِّيدُ : الذئب.

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 66

**الحائن: الذي حان أوان موته.

[2]-المصدر نفسه، ص: 47

***بنات ماء: هي مايألف الماء من السمك والطير والضفادع.

[3]– المتنبئ. الديوان. وضعه عبد الرحمان البرقوقي. ط2. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407 هـ. ص: 124

يقول **الجراوي** في هذا المعنى مادحا الخليفة يوسف بن عبد المؤمن:

أُسُـــدٌ تــــنــــقــــادُ الأَسْـدُ لهــا *** بُـــهَـمٌ تـــنقــادُ لـهـا الـبُـهَـمُ[1]

بالرغم من تفوق الأعداء في العدة والعتاد، فوق ما يملكه الخليفة الموحدي، إلا أن شجاعة وعزيمة القائد الموحدي، تغني عن تفوقهم وكثرة عددهم، فبعزيمة وشجاعة القائد، تمكن من تفريق شملهم وتبدد عددهم، وتحطيم عتادهم، فاستعمل الشاعر بحور في الجمع للدلالة على كثرة جيوش الأعداء، لكنه أمام أمواج بحر الموحدين المتلاطمة، وما يمتلكه قائدهم من شجاعة خارقة وعزيمة فذة، كانوا كغثاء السيل، فاستطاع الموحدون أن يفرقوا شملهم، ويكسروا شوكتهم، فتحولوا إلى قلة قليلة، جراء ما أصاب جيوشهم من قتل وأسر، يقول **الجراوي** مادحا السلطان يعقوب المنصور:

وَثَنَتْ عزَائِمَهُمْ عزَائِـــمُـــكَ الَّتي *** أَغْـنَـــتْ عَـــنِ الأسـيافِ أَنْ تُتَقَلَّـدَا[2]

وَتَضَحْضَحَتْ* فِرَقًا بُحُورُ جُـيُوشِـهِمْ *** لمَّا أتاهُـمْ بَـحْـرُ جَـيْـشِـكَ مُـزْبِدَا

لقد تغير توظيف البحر عند **الجراوي،** فقد استعمله للدلالة على كرم الممدوح وسخائه، ووفرة عطاياه، إلى وصف جيشه بالبحر لكثرته وتنوع عتاده، فجيش الموحدين كالبحر تشكل أمواجه الخيل والأبطال، فتهجم على الأعداء كالأمواج تفرق

---

[1] الجراوي. الديوان، ص: 51

[2] المصدر نفسه، ص: 73

تضحضحت*: القليل يقال: الماء الضحضاح أي: القليل.

جمعهم، وكأنها تبلعهم،كما تُغرق الأمواج الشواطئ، أو السفن في عرض البحر، يقول **الجراوي** مادحا جيش السلطان الموحدي يعقوب المنصور:

وَغــرَّقَـتْ جَـمْعَـهمْ بــِحَــارُ *** أمـواجُــهـا الـخَـيْـلُ والـكُمـــاتُ[1]**

رَأوا لـــحِـــزْبِ الإلـــهِ صَـــبْـرًا *** والمـوتُ حُـــفَّـتْ بِـــهِ الـجِـهـاتُ

تتمثل قمة الشجاعة في بعض الأحايين في العفو عن المسيئين والمارقين، فالسلطان يبطش بأعدائه في ساحات المعارك،ويحمي مملكته بكل حرص وتفانٍ ، يضرب بكل قوة من حام حول حماه، لكنه يصفح عندما يتمكن من أعدائه، فيستصغرهم ويعفو عنهم، عفو القادر المنتصر، وكأن الجراوي يسارع إلى نفي التهمة التي لحقت الموحدين، بأنهم يسفكون الدماء، فأظهر الوجه الآخر لهم، وهو وجه التسامح والعفو، يقول في مدح السلطان يعقوب المنصور:

طَلبْتُهُمْ تحتَ التُرابِ وفوقَـهُ *** آجـالُهُــمْ فتَولَّجــوا الاسْـرَابَــا[2]***

يُظهر الشاعرممدوحه في موقف لاينفع فيه الحِلم والعفو، بل يستبدل كل لغة بصوت السيف، وهذا عندما لايجدي النصح نفعا،فيكون السيف أبلغَ من كل قول، والقتل أسرعَ إلى رقاب الأعداء والمارقين من كل حكمة، وكأنه أخذ قول المتنبئ:

الـسيـف أصـدق إنباء من الكتب *** في حـــده الـحـد بين الـجــد واللعب[3]

---

**الكُماتُ : الشجاع المقدام.

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 83

***الاسرابا: حفير تحت الأرض لامخرج له.

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 42

[3]-المتنبي. الديوان، ص: 64

- يربط **الجراوي** الشجاعة بقيم أخرى، تنتمي إلى منظومة القيم المطلوبة اجتماعيا، لتكتمل صورة الممدوح الموسومة بالشجاعة، فإذا كان في ساحات الوغى، أظهر بطولة وشجاعة في النيل من الأعداءوإذا أعطى كان جوادا، منح فأجزى، وهما صفتان يشهد له بهما القاصي والداني، يقول في مدح يعقوب يوسف بن عبد المؤمن:

سَطَا وجَــادَ أبــو يعقوبَ فاعْتَرَفَتْ *** لهُ المُلُكُ بفَضْلِ البأسِ والكَــرَمِ[1]

ويضيف الشاعر إلى الخليفة خلة أخرى،تضاف إلى خلاله التي لاتُحصى ولا تُعدّ ، وهي امتلاكه لناصية العلم، فكما برع في ساحات المعارك، وأبدى شجاعة كانت محل تقدير واعتراف الأبطال والفرسان، فإنه اشتهر بالاهتمام بالعلم وتقريب العلماء، بل كان محل حيرة ودهشة، إذا حمل السيف في المعارك لشجاعته ,وكان محط أنظار الكتاب والعلماء، إذا امسك بالقلم وخط في الصحائف، فصنع الدهشة والإعجاب للأبطال في ساحات المعارك، وجلب احترام وتقديرالكتاب، وهو يمسك بالقلم، فقد جمع بين الحسنيين؛الشجاعة والعلمفعزّ وجود أمثاله في عصره، يقول مادحا يعقوب يوسف بن عبد المؤمن:

تَــبْـقَى الفَوارسُ والكُـتابُ حائِــرَةً *** إنْ قـــطّ بالســيفِ أوْخطَّ بالقَـلَمِ[2]

غريـبـةٌ لمْ يُعايـنْ مِـثْـلَـها زَمَـــنُ *** ونُــدْرَةٌ لا ترَاها العَيْـــنُ في الحُـلُمِ

لقد ذاع صيت شجاعة الخليفة حتى من وراء البحار، وانتشرت فضائله في الأقطار والأمصار، ومن كان في ريب من شجاعته، أو تسلل الشك والريبة إلى

---

[1]-سلطان منير. تشبيهات المتنبئ ومجازاته. ط1. منشأ المعارف، الاسكندرية، مصر، 1981. ص : 256

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 65

قلبه، فليسأل عن بطشه بأعدائه النصارى، واسألوا الوديان والفيافي والسهول والبطاح في الأندلس، تنبؤكم عن بطولاته وانتصاراته، فلم يبق للأعداء إلا الخنوع والاستسلام، والدخول في حمى الموحدين، والاحتماء بظلهم، لينجوا من بطشه وسطوته، يقول **الجراوي** مادحا يعقوب المنصور:

سَلِ الدّهرَ عن بَطشهِ بالعِدا *** تُجِبْ منْ وراءِ الدُّرُبِ العَجَمْ[1]

أنيبُوا إليهِ ولوذُوا بِهِ *** تَفُوزُوا والقُوا إليهِ السَّلَمَ

إن الخليفة لاينتصر بالسيف فقط، ، فيكفي أن يتقدم الجيوش ليصل صوته المجلجل إلى مسامع الأعداء، وأن تسبق هبته وشجاعته سيفه، فيدب الرعب والهلع في نفوس أعدائه، ويتملكهم الخوف، فتسبق هزيمتهم بالسيوف، وكأن الشاعر يقصد قول النبي صلى الله عليه وسلم "نُصرت بالرعب مسيرة شهر" يقول في مدح محمد الناصر:

بَعَثْتَ أمامَ الجيشِ جَيْشَ مَهابَةٍ *** أقامهم في كل أرضٍ واقعدَا[2]

ويضيف الشاعر في السياق نفسه، أن النصر لا يتحقق بالسيف والرمح فحسب، وا إنما سبق كل ذلك إدخال الرعب في نفوس الأعداء، يقول:

غَزاهمُ الرُّعْبُ في جيشٍ بلا لَجَبٍ* *** فأجمعوا من وراءِ الدَّرْبِ وانقمعُوا[3]

مع أن فضائل المدح عند **الجراوي** تدور يدور في حلقة مألوفة، كالمدح في صورة الأسد للدلالة على الشجاعة، والبحر للدلالة على العطاء والبذل، إلا أن لكل

---

[1]-المصدر السابق، ص: 154

[2]-المصدر نفسه، ص: 74

*اللّجب: ارتفاع الأصوات.

[3]-المصدر نفسه. ص: 96

صورة دلالاتها الخاصةوا إيحاءاتها المختلفة، فالشاعر يتناول القيم ويقلبها على كل وجه، ويعرضها في صور تشعر في كل مرة، أن لها وقعا يختلف عن سابقه ويؤدي غرضا مغايرا يظل أثره أبلغ في النفس؛ فالعدل قيمة دينية أخلاقية، يتصف بها الحاكم الإسلامي، وهي من مقومات الحكم، فمتى كان الحاكم عادلا، نال ثقة شعبه، ووطد أركان حكمه، وأرضى دينه، ودانت له رعيته، فعدل الموحدين عمَّ الدنيا في ظل حكمهم، فشاع نورها ليبدد الظلمات ويزيل الظلم، يقول الجراوي في مدح، يعقوب المنصور:

أفاضَ عــدلاً عـلى الدنـيا وألبسهَا *** نُــورًا فـــلــم يــبــقَ لا ظُــلْــمٌ ولا ظُــلَــمُ[1]

استظلت الرعية بعدل الموحدين، وهو دائم دوام الأيام، ومن دان وخضع لهم كانت له المفازة في الدنيا والآخرة، يقول **الجراوي** مادحا السلطان يعقوب المنصور:

رِضاكُــمُ الدِّينُ والــدُنيا وعــدْلُكُــمُ *** ظِــلٌّ ظــليــلٌ على الأيامِ مَـــمــدُودُ[2]

وأينما حلّ السلطان الموحدي، انتشر العدل وعم الأمصار، وتبعه كرمه، يقول الشاعر واصفا هذه الصفات:

وأقـــامَ بـــأقـطــارهـــا عَــدْلُــهُ *** وصَوبُ نَـــداهُ مـــقامَ الـــديَّمْ[3]

يقرن الشاعر بين العدل كقيمة يستقيم بها الملك، فإذا انتشر بين الرعية كان لهم حصنا منيعا، ضد الظلم والجور، فكأنه ظل يقي ويحمي الناس من حر الظلم وقساوة الجور، وبين الكرم والجود كقيمة أخرى ترفع من شأن الحاكم، وهي العدل

---

[1]-المصدر السابق، ص: 71

[2]-المصدر نفسه، ص: 145

[3]-الجراوي الديوان، ص: 103

الذي يتصف به السلطان الموحدي، حتى كان موردا من الموارد التي اعتادها الناس في السلطان، يقول الجراوي في مدح السلطان يعقوب المنصور:

عَمَّ الَرَى عـدْلا وجُـودًا فاغْتدى *** هــذا لــهم ظِــلاً وهــذا موردًا[1]

لقد جلل الشاعر ممدوحه بثوب رائع ممشوق بالبطولات والخُلق الكريم، وارتقى به إلى مصاف القدوة والمثل الأعلى، بالرغم من لجوء الشاعر في بعض أشعاره إلى المبالغة والإفراط، لكنها جاءت منظومته القيمية متساوقة، مع ما جاء في المنظومة العامة للأخلاق العربية الإسلامية، وما حمله الشعر العربي القديم، وإن كنا نسجل بعض المبالغات التي خرجت عن سياقات المنظومة الدينية، وإن كان المبرر هو الولاء الشديد للموحدين، لكنه ليس مبررا ليصل الخيال بالشاعر إلى القول في مدح عبد المؤمن بن علي بأنه علمٌ للغيب سابرٌ لأغواره:

مَلكَ المُلوكِ لقدْ أنِفْتَ إلى العلا *** ونــظــرتَ مــن فَــوقٍ إلى الأقـــدارِ[2]

أو كقوله في مدح السلطان يعقوب المنصور، وهو يلاحق أعداءه وينال منهم في كل فج، حتى أن النجاة من بطشه، ضرب من المستحيلات، وكأن من يلاحقه هو الله القدير على كل شيء:

ومــا هَــربٌ منهُ ولو بلـغَ الـسُّـهـا *** بناجٍ، وهل ينجو من اللهِ هــــاربُ؟[3]

ولعل مدائح **الجراوي** للخلفاء الذين عاصرهم، "كانت ناشئة من رغبة، ومنبعثة عن رجاء"[1]، فنضحت من شعره رائحة الإعجاب والتقدير للموحدين، فكانت رغبته

---

[1] المصدر السابق، ص: 155

[2] المصدر السابق، ص: 36.

[3] المصدر نفسه، ص: 26

في التقرب منهم، ورجاؤه في جزيل العطاء، كما يمكن أن نضيف عاملا آخر نراه حاسما في التزام الشاعر في الوفاء للموحدين، وهو اعتناقه لمذهبهم والإخلاص له، لأننا لم نقف على ردة الشاعر، أو الطعن في المذهب العقدي الموحدي، ويجب التسليم بأن **الجراوي** قد وصل بشعره إلى أعماق الإنسان، واستبطن دواخله، وارتفع بشعره إلى مدارج الكمال والمتعة، وخلد سلاطين الموحدين في شعره وخلع عليهم أسمى آيات الفضائل والقيم النبيلة.

ب - **المدح بالتراث الإسلامي والعربي**

لم يكن المدح غرضا مستقلا في القصيدة العربية، كما أسلفنا الذكر، بل كان وسيلة تغني المعاني، وتوطئة للوصول إلى قلوب الحكام والسلاطين، ولعل بواعث استقلال المدح في الشعر العربي عموما، وفي الشعر المغربي خصوصا، ما عرفه المغرب من تحدُّث وتحضُّر، استمد كثيرا من مظاهر الأندلس الراقية، فتمظهر هذا التمدن في شعر الجراوي، فجاءت أغلب القصائد المادحة في ديوان الجراوي مستقلة بغرض، واحد وهو مدح الخليفة الموحدي، باعتباره معطى وحيدا استقطب رؤية الشاعر، وملأ تجربته الفنية. فكان التاريخ أو التراث القديم عموما، يشكل نمطا بارزا في عملية تشكيل الصورة المدحية عنده؛ فكانت نصوصه تتفاعل مع التراث في تشكيلات مدحية تقرب الصورة وتزيد من عمق المفهوم، مايجعل طرق تشكيلها يمثل استكناها للنظم والاتساق الفكرية، ويولد بؤر التوتر فيها.

---

[1]-حسن الشبيهي حسني. أبو عباس الجراوي شاعر الموحدين. ط1. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فأس، المغرب 1986، ص: 68

تدفع دراسة المدح في التراث الشعري الجراوي أن نستقرئ النص، ونعيد عرضه على سياقاته التاريخية، ونتوسل الصورة المدحية فيه، -وهو المقصد من هذا الباب-، فالمدح عنده تراوح بين المدح المفرد، الذي يتكئ على مفردة واصفة أو مادحة، وبين المدح الذي يعرض صورة الممدوح مبطنة في واقعة تاريخية، أو مثل قديم، أو حكمة جارية على ألسنة الناس، فيحيل القارئ على تلك الصورة القديمة، لتتكشف الصورة الجديدة، وتزداد تألقا، كما تبدو أكثر أهمية من القديم، وتكتسب بذلك فعالية وإحساسا، يتحرر فيها الخيال من عقال محيطه إلى الآفاق الواسعة.

كان حضور المُثل العليا بارزا في تمثلات **الجراوي** الشعرية،وإن كان لا يخرج من شرنقة الموحدين،فأنها خُلقت لهم وخُلقوا لها، ما جعلها تحقق بعدا متميزا في نصوصه الشعرية،غير مبالٍ لمبالغاته وغلوه في أحايين كثيرة، وهو يرسم تلك الصورة المثالية لممدوحيه، مادام يحقق الرغبة في وصولها إلى مكامن النشوة عند الممدوح، فجسد بذلك الخطاب المدحي عنده تماثلا في الرؤية والنمط.

من خلال النصوص المبثوثة في ديوان الجراوي، فإنه لم يخرج من مساحة التراث الإسلامي العربي، مايجعلنا نحكم على تمكنه من الثقافة الإسلامية، دون تأثر بالثقافات الأخرى، التي ظهرت في الأندلس وتأثر بها غيره من الشعراء في عصره. كما أن هذا يشكل وعيا متطورا للواقع الثقافي الإسلامي، وتماثله مع المرجعية المعرفية للتاريخ الإسلامي العربي، وشكل هذا الوعي إدراكا مبدعا لفن المدح "فشكل حوارية بين المبدع والمتلقي[1]"، وصنع حالة من التأمل في التاريخ وفي الإبداع؛ فهو

[1]–عبد الله بنصر العلوي. الشعر السعدي، تفاعل الواقع والفكر والإبداع. ط1. منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة إيميديا، فاس، المغرب، 2006. ص: 140

حين يستحضر النبيين "سليمان" و"داود"(عليهما السلام) كمكون أساسي لإبراز سعة ملك الموحدين، وامتلاكهم المغرب والأندلس، وخوض المعارك الضارية من أجل تحقيق هذه الغاية، واتصاف الخليفة بداود في تهجده في الليل، وعبادته التي لا تنقطع، فإنه بذلك استحضر المثل العليا التي يرى أنها تتجسد في الأنبياء، وسحبها كما هي على الخليفة الموحدي، لتتماهى الصورتان وتحل الصورة القديمة محل الصورة الجديدة، فيصبح الخليفة الموحدي يملك الأرض الشاسعة سعة ملك سليمان، ولم يمتلكه غرور الملك، فيتقاعس عن التمثل بداود في عباداته، فيكون بذلك قد ملك الدنيا والدين، يقول **الجراوي** مادحا يعقوب المنصور:

أنتَ سليمانُ في الملكِ العظيمِ وفي *** طـــولِ الـتــهجُّـــدِ في الـمحرابِ داوُدُ[1]

إن تمثل الأحداث التاريخية الإسلامية في المدح **الجراوي**يكوّن مقوما فكريا وفنيا وعقائديا في ممارسة الذات، فتتفاعل مع الصورة الغائبة والصورة الراهنة فينتج غالبا المقصدية، التي تكشف بدورها عن التوجه الفكري والعقدي للشاعر، والتي تخضع بدورها لتوجهات الشاعر العقدية والسياسية والفكرية، فيكشف الشاعر عن هذا التوجه العقدي، باستحضار الخليفة علي( رضي الله عنه) والمأساة التي صنعتها الفتنة في زمانه، ووقوف المتخاذلين عن نصرته، فبقي مع ثلة من أصحابه ينافح عن آرائه واجتهاداته، ويحفظ أمانة المسلمين الذين بايعوه، حتى وافاه أجله غدرا، فلو وقفت القبائل العربية مع الخليفة علي (رضي الله عنه)، لأختلف الواقع المر، الذي فرضه معاوية بن أبي سفيان، فنقل هذه الصورة التاريخية إلى عرب بني هلال الذين نصروا الخليفة الموحدي، ويعود الفضل في انتصاره على النصارى، إلى وقوف هذه

[1]ـالجراوي. الديوان، ص: 63

القبيلة بما تملكه من فرسان، تشهد لهم ساحات الوغى بشجاعتهم، في وجه النصارى، فحموا الحمى، وذادوا عن الموحدين، وردوا النصارى، فكان المدح يحمل مقوما عقديا وهو الميل إلى الشيعة ونصرتهم، ومقوما سياسيا وهو انضمام قبيلة بني هلال إلى الصف الموحدي، ومقوما مدحيا يتمثل في حتمية نصر الخليفة، كما نُصر النبي (صلى الله عليه وسلم) يقول الجراوي متحدثا عن قبيلة بني هلال العربية:

لو أنها نصَرتْ عليا لمْ تردْ *** خيلُ ابن حربٍ ساحةَ الأنبارِ[1]

همْ أظهروهُ مع النبي وواجِبٌ *** أن يُتْبعوا الإظهارَ بالإظهَارِ

يستمد **الجراوي** أدلة إقناعه من التاريخ الإسلامي، ليفرد الممدوح عنده بصفات لايتصف بها غيره من البشر العاديين، فلجأ إلى من اصطفاهم الله بخلال هي هبة خص أنبياءه بها، وأحاطهم برعايته من خلال الوحي المنزل على أنبيائه ورسله، فلم يكن الإمام المعصوم ابن تومرت وحده المرجع الأساس للجراوي، في إسناد الصفات الحميدة لممدوحه وإنما استند إلى التاريخ والتراث،ليُسقط أهم ما امتاز به الأنبياء والمرسلين من صفات، حباهم الله بها، فيرقى الجراوي بممدوحه إلى مصاف أعلى من البشرية، ويضاهي الأنبياء والمرسلين، فيشركه في كل الصفات، إلا ما انفرد به الأنبياء والرسل من الوحي الإلهي، فحضور الصفات المميزة للأنبياء، قابله غياب الوحي الذي يعد خصيصة لايمكن للممدوح امتلاكها، لأنه يؤمن أن آخر الأنبياء محمد (صلى الله عليه وسلم).

1-المصدر السابق، ص: 64

فالخليفة الموحدي بلغ من بهاء الطلعة وجمال الخِلْقة، مايمكن أن يُوصف بالنبي يوسف (عليه السلام)، وهو أجمل البشر على الإطلاق، واستغراق الممدوح في الصلاة والتهجد، يشبه النبي داود( عليه السلام)، الذي ثبت في سنن الترمذي بأن الرسول (صلى الله عليه وسلم ) قال:"أحب الصلاة إلى الله، صلاة داود، وأحب الصيام إلى الله، صيام داود، كان ينام نصف الليل، ويقوم ثلثه، وينام سدسه، كان يصوم يوما ويُفطر يوما، ولايفر إذا لاقى"[1] وكان عادلا صواما قوّاما كما قال تعالى في شأنه:"يَادَاوُدُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ ولاَ تَتَّبِعِ الهَوَى". (سورة، ص،الآية26)، فجمع بذلك **الجراوي** لممدوحه عيون الصفات، التي لايتصف بها إلا الأنبياء والرسل فهو صوّام قوّام، عادل، شجاع، يقول في هذا:

بَهِجوا على الأبصار بهجةَ يوسف *** ويضيء داودُ به المحرابا[2]

كما يمتاز الممدوح بحكمة سليمان (عليه السلام) وبالملك العظيم، فلم يكن اتساع ملكه ووفرة ثروته، وانقياد رعيته، سببا لينشغل عن التعبد وملازمة المحراب، ليقيم الليل وينصرف للعبادة،فتوسّل **الجراوي** بهذه الصفات الخاصة بالنبيين سليمان وداود (عليهما السلام)، الأول بما امتلكه من شساعة الملك، وتحكمه في لغة الطير والحيوان، والثاني في تهجده وصيامه وقيامه، وكأن الشاعر قد اختزل فضائل الأنبياء في الممدوح يقول:

أنتم سليمانُ في الملكِ العظيمِ وفي *** طولِ التهجُّدِ في المحرابِ داوُدُ[1]

---

[1]- الترمذي عيسى بن محمد. سنن الترمذي. تح/ أحمد شاكر. دط. المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. دت، ص: 245

[2]- الجراوي. الديوان، ص: 41

إن النسق التراثي الإسلامي، يمتزج مع البعد السياسي الراهن، ويجسد بذلك تلك الصورة المدحية، التي لم تسعف اللغةُ الشاعر ليصل إليها، فكان اللجوء إلى ما يحقق الغاية من المدح، وبها يشعر الشاعر براحة ورضا الممدوح، فالتعامل مع الماضي، ليس عزاء يحتمي به الشاعر، كعادة الوقوف على الأطلال، وبكاء الدمن ورثاء الحال، والتذكير بأمجاد الماضي التليد، بل هو مفخرة يعيد الشاعر صياغتها في الراهن، ويبالغ في بعض صورها، ليصنع من الراهن القوة تضاهي أو تتفوق على الماضي، أو لنقول هي مشروعات طامحة للواقع.

نلمس في ديوان **الجراوي** الصورة المدحية التي يتكئ في رسمها إلى التراث الإسلامي بحمولاته المشرقة، وهي نظرة استشرافية، لأنها "توظيف للعناصر الحية من التراث الأنثروبولوجي[2] "، فيستحضر الشاعر قبيلتي عاد وثمود من باطن التاريخ الإسلامي، ويرسم بهما صورة الأعداء الذين ضلوا الطريق، واتخذوا أهواءهم آلهتهم، فأرسل الله صالحا ليعيدهم إلى دين الفطرة، ويصلح من دنياهم وآخرتهم، ويمنعهم من قتل الناقة التي يسترزقون منها لكنهم غدروا بها وقتلوها نكاية وتحديا صارخا لإرادة الله ومن أرسله،فكان العذاب الذي حلّ بهم، فأهلكهم الله نتيجة عصيانهم لأمر الله، وصم آذانهم عن نصح صاح وهود عليهما السلام.

فإن تبرير هلاك عاد وثمود هو عصيان أمر الله، وعدم تقبُّل النصح والإرشاد من الأنبياء، فإن هلال المريوقيين ومن معهم من العرب الهلاليين، كان نتيجة شقهم لطاعة الموحدين، وتجاهل نصائح الخليفة التي دعتهم للانضواء تحت سلطانه،

[1]-المصدر نفسه، ص: 41

[2]-صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. ص: 334

وكأنه تبرير شرعي للقتل الذي طال هؤلاء، لأن من دعاهم إلى الهداية، هو الخليفة الذي يمثل في نظر الشاعر النبي، ويمثل في الوقت نفسه ذلك المذهب الموحدي، الذي يؤمن الشاعر ومن أمامه الخليفة الموحدي بأنه المذهب القويم، الذي يجب ان تكون عليه الأمة كلها، فكان المدح بالتاريخ الإسلامي رسالة أراد الشاعر تبليغها للقارئ، لأنه يرى أنها أكثر تأثيرا من اللغة الساردة، فعزف على الوتر الذي يثير الممدوح ويطمئن القارئ، يقول الجراوي مادحا الخليفة يعقوب المنصور بعد انتصاره على المريوقيين ومن معه من عرب بني هلال:

لجَّتِ ثـمودُ وعادٌ في ضـلالهـم *** ولم يـدعْ صالـحُ نصحا ولا هُـودُ[1]

إن تموقع التراث الإسلامي ضمن سياق النص، يعطي بعدا روحيا حضاريا، ويجعل النص ينمو داخل ذاتهفيُ نتج قراءة مميزة، ويشكل فيه التاريخ الديني بؤرة استقطاب دلالي، يستفز مخيلة المتلقي، ويدفعه إلى التأمل في الموروث التراثي الإسلامي المنصرف إلى الماضي، ويربطه بما يحققه الحاضر من صور المماثلة التي تمثل رؤية عامة، تجمع الأديب والقارئ من جهة، والمجتمع الذي سينبهر بهذا الاستحضار التاريخي الإسلامي، لأن الشاعر يدعو إلى إنشاء تصور في مضمون النص، "لأن النص المتشكل هو على وجه من الوجوه مزدوج، يرافقه ضمنيا نص آخر يقترحه القارئ، وهو وحده الذي يستطيع إظهاره[2] ".

[1]–الجراوي. الديوان، ص: 73

[2]–فيرناند هالين. بحوث في القراءة والتلقي. تر/محمد خير البقاعي. مركز الاتحاد الحضاري، حلب، سوريا، 1998. ص: 43

إن حضور التراث الإسلامي في شعر **الجراوي** القصد منه تقوية الحجة وا إقناع الآخر، واستدراج القارئ لاستكمال صورة الممدوح، فلم يجد احسن من استرجاع النبي سليمان (عليه السلام)، ليبلغ إلى مخيلة القارئ، فتمر الأحداث المُسترجعة لتتشكل تلك الصورة التي يرومها المادح للممدوح، ويقابلها دائما بالضد الذي خرج عن طاعة الموحدين، ورفض الانقياد والخضوع لأمر الخليفة، وتمرد عن إرادتهم وزاغ عن عقيدتهم، والربط بين الجن الذي لايملك البشر العاديون التحكم في أمره ولا سلطان عليه، والمارقين الذي خرجوا عن طاعة الموحدين أمرٌ ينم عن قوة الأعداء وصعوبة فرض سلطان الموحدين عليهم، لكنه يظهر من له قدرة السيطرة وفرض القوة على الجن بما وهبه الله من حكمة ومعجزة للسيطرة على هذه القوة الخارقة، كما أن الله قيّض للمارقين والأعداء ومنْ يقف في وجه الخليفة، و كل من تسوّل له نفسه بالتمرد والخروج عن طاعة الموحدين، خليفةً له القدرة الخارقة على ترويض كل أعدائه، مهما بلغوا من القوة ومن بأس.

وفي موضع قريب تتصاعد التوقعات في السياق ذاته، فيبدو الشاعر أكثر قوة وتماسكا واستعدادا لتقديم أدلة أخرى، توغر في التحكم في كل شيء سواء أكان مرئيا أم ميتافيزيقيا، فالخليفة الموحدي يملك الأرض ومن عليها في حدود مملكته، ولا يجرؤ أحد من البشر على الخروج عن طاعته وسلطانه، فلم يقنع الشاعر بهذا السلطان المادي، بالمفهوم البشري والجغرافي، بل تجاوز هذا الواقع، إلى مادون ذلك من الجن، بما يميِّزه من قدرة خارقة، فكان النبي سليمان هو الوحيد الذي منحه الله معجزة التحكُّم في هذه القدرة الخارقة، كما مُنح الخليفة الموحدي تلك القدرة على السيطرة على أعدائه مهما تميزوا بصفات يصعُب معها دحرهم وهزيمتهم.

فاكتسب الخليفة هذه القدرة الخارقة، دون غيره من البشر، كيف لا وهو المنصور من الله، والمتصرف بأمر الله، و يواجه أعداءه كما واجه النبي سليمان أعداءه، وكلاهما انتصر، فالأول برعاية الله وقدرته، والثاني باعتقاده التومرتي، إنه الإمام المنصور بأمر الله، ومهما استعمل أعداؤه من الحيل والسحر، فإن الله سيحول جيش الخليفة إلى عصا موسى، فتتلقف كل سحر أعدائه، فيخروا ساجدين ، وينضووا تحت لوائه، ويستسلموا لحكمه وسلطانه، فتؤكد الكثافة الدلالية إلى جعل الخليفة صاحب قوة خارقة، لمواجهة التحديات التي تبدو مستحيلة، ولا تتأتى إلا لمن كان مدعوما بقدرة لا تُقهر، فيحيل **الجراوي** المتلقي إلى أحداث ومواقف تشكل نبض التاريخ الإسلامي، فاستحضر صورة النبي سليمان في تحكمه في الجن، وصورة النبي موسى في إبطاله سحر سحرة فرعون، يقول مادحا:

وما الجنُّ مِمَّنْ يرْعَوِي عنْ تَمرُّدٍ *** على حالةٍ لولا النبيُّ سليمانُ[1]

ولَمّا دهى منْ سِحرِ فرعونَ ما دهَى *** أُتِحَتْ لهُ عصا موسى لهُ وهْيَ ثُعبانُ

إن البناء التراثي في لغة الشاعر، لم تكن حاجزا بين القارئ والنص، فتجنب إشكالات الرمز التي تلحقه غالبا، ومنها الغموض، فجعل المعنى في سياقه العام ثابتا، يؤدي إلى انكشاف القيمة الحقيقية للنص، فنشأ ذلك التواصل بين النص والقارئ، "فدمج وعي القارئ بوعي النص[2]". فكانت السيولة التراثية هي الوعاء الذي احتوى المعنى المتخيّل، وشملت المفاهيم المرجوة من المدح، فتمثّل شخصية موسى

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 163

[2]–محمد المبارك. استقبال النص عند العرب. ط1. المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1999. ص: 109

بن نصير وطارق بن زياد، وهما من أبطال فتح الأندلس قبل الموحدين وبفضل بطولاتهما أصبح الأندلس جزء من الحضارة الإسلامية،امتدت لقرون عديدة.

إلا أن هذا العمل الجبار، لم يكن كافيا في وعي الشاعر، لأن الموحدين قاموا بما لم يكن متاحا للبطلين،وبالرغم من أن التاريخ يُنصف الرجلين، وينسب فضل الفتح إليهما،وإليهما السبق في دخول القارة الأوربية انطلاقا من جبل طارق، إلا أن الجراوي ضرب بهذا الفضل، لينسبه إلى الموحدين، فلم يكن استكمالا لما تحقق على يد البطلين، بل هو الفتح الجديد الذي لو قُرن بفتح الرجلين،فكان الحُكم الفاصل للموحدين،حتى وإن كان الحَكم هو موسى بن نصير وطارق بن زياد، بل كانا سخرا من إنجازهما، الذي لاُقارن بما أنجزه الموحدون في الأندلس، وهو بذلك يحدد الشاعر العلاقة التي يقيمها مع مصدره، وصولا إلى تمثل جوهره يقول **الجراوي** مادحا ومنوها بالفتح:

لوْ رأى موسى ما فَعَلتَ وطارق *** زَرَيَا بما لهما من الآثارِ[1]

فالموضوعات التي يختارها الأدباء من واقع الحياة وأبجديات المختزل الحياتي الواقعي والمأمول، تدل على توسع كبير لنطاق الاهتمام الإدراكي، فيعتبره القارئ منجزا إنسانيا يدفع إلى الأمام، وبالتالي يدل على توسيع كبيرللآفاق، والمدح في جوهره إبراز الصفات الحميدة للممدوح ولايُشترط أن تكون واقعا ملموسا فيه، بل واقعا مأمولا، فطبيعة العلاقة – قوة وضعفا –بين المجال الذي تُنتخب منه الصورة والشاعر، "هي التي تحدد فاعلية الجوهر، وتحدد مدى استيعاب الجوهر والروح[2]"، فالمجال الذي حام فيه **الجرواي** لايخرج عن الشخصيات الإسلامية، التي رافقت

---

[1]–محمد الجزائري. خطاب الإبداع. ط1. دار الشؤون الثقافية العامة، 1993. ص: 112

الوجود الإنساني، وتكفلت برسالة هداية البشرية، وكانت نماذج معلَّمة في التاريخ الإسلامي، وخلّدها القرآن الكريم أو التاريخ المُشْرِق للإسلام، من شخصيات حفظها التاريخ بما قدمته من مواقف تشكلت من خلال تفوقها، وصعود نجمها عن عموم أمثالها، فكانت نمذجة للكمال، سواء في الدين أو السياسة، كالخليفتين العباسيين الأمين والمأمون، اللذان حفلت دواوين الشعراء بمدائحهم، لكنها لاتصل إلى مدائح الخليفة الموحدي الذي قلّ نظيره، ولايستوعبه المدح في صفاته، ولايضاهيه ممدوح قبله، يقول **الجراوي** في تهنئة يوسف بن عبد المؤمن بالنصر على الأعداء:

كَمْ مِدحةٍ لكَ بعدها مَذْخورةٍ *** تَزِنُ المدائحَ كُلَّها وتَزِينُ[1]

لولمْ يَسُدْ إلا نظيرُكَ لمْ يَحُزْ *** فيه الأمينُ مدًى ولا المأمونُ

إن توظيف التراث الإسلامي، هو تحديد الانتماء إلى الذات أيضا، أو هو تجديد الانتماء من خلال منطق النص الراهن، ومن خلال الدلالة التي تتولد في بنيتي التخفي والتجلي المشروعة، دون أن يقع المتلقي في ضلالات التعمية، فأسهم الجراوي بحمولاته التراثية في إضاءة أرجاء النص، وفتح قراءته على توقعات دلالية واضحة، من زخم الموروث ومنطقية النص، فعندما يحمل صورة من التاريخ الإسلامي تميزت بالغدر والإساءة لمن أحسن إليها، التآمر على من قرّبك وأمّرك، كما تآمر البرامكة على الخليفة هارون الرشيد، فلم يتخلص منهم إلا بحد السيف، فقتل منهم من قتل وشرد من شرد، فكانت الحادثة نموذجا لمآل الخونة والمتآمرين، ويكرر **الجراوي** التاريخ بشخوصه المعروفة، ليسقطه على خصوم الموحدين الذين

[1] الجراوي. الديوان، ص: 166

تآمروا على الخليفة بعد أن ظن فيهم حسنا، ولما استفاق من غمرة الثقة، انقلب إلى سيف قاطع بتار، بدد أعداءه وحملهم على الهزيمة.

كان المدح بالشجاعة من جهة، وبالحزم والعزم من جهة أخرى، فكان التقاطع بين الحادثتين في حزم وشجاعة كل من الخليفة الرشيد، والخليفة الموحدي يوسف بن عبد المؤمن، فبالرغم من قوة البرامكة في عهد حكم الرشيد، وتغلغلهم في مفاصل الدولة العباسية، إلا أن الرشيد كان حازما في قراره عندما قرر التخلص منهم، وكذا فعل الخليفة الموحدي يوسف، فلم يجد الشاعر إلا هذا التاريخ وهذه الحادثة، ليلتمس للممدوح الشجاعة والحزم، وحسن التدبير، فقال مادحا الخليفة يوسف بن عبد المؤمن:

إنْ أصبحت وهْيَ البرامكُ أمةٌ *** في ظُلْمِها فحُسامُهُ هارُونُ[1]

لم تكن الاستعانة بالتراث والتاريخ الإسلامي، قصورا في ملكة الجراوي الشعرية، بل مرد ذلك رفع مستوى الإجابة للمتلقي، وتكثيف الجانب الجمالي للنص، وتوكيد المعنى، وضمان توصيل المقاصد، دون لبس أو غموض، فقد وظف الشاعر التراث في نسق بنائي وأسلوب تعبيري، يوحي بمقصدية الشاعر، كاستحضار الشاعر جرير من بطن التاريخ الأدبي، والقصد منه هو التحدي وإبراز فضائل الممدوح، في علاقة جدلية مختزلة في قول جرير يمدح عبد الملك بن مروان:

أعْطُوا هُنيدَةَ يحْدُوها ثمانية *** ما في عطائِهِمُ منٌّ ولا سَرَفُ[2]

---

[1] -المصدر السابق، ص: 166

[2] -جرير. الديوان. شرح وتقديم محمد ناصر الدين. ط2. دار الكتب العلمية، 1992. ص: 174

تقابلها هذه الحقيقة حقيقة أخرى غير التي أقرها جرير، وهي حقيقة ممدوح **الجراوي**، التي تتفوق بأضعاف ما جاد به عبد الملك بن مروان، ولا يخفي شاعرنا أن الكرم الحقيقي، بدأ منذ وجود الخليفة الموحدي عبد المؤمن بن علي، فكان ممدوحه أكثر سخاء وجودا وكرما؛ فإذا كان "عبد الملك بن مروان" يجود بمائة من الإبل، فإن ممدوح الجراوي يجود بأضعاف الهنيدات، فتحول قول جرير مرجعية دلالية، استطاع **الجراوي** نقلها من إطارها التاريخي التراثي، إلى الإطار الراهن لبرز فضل المخاطب على غيره من الملوك،الذين اشتُهروا بالكرم والجود.

كما اختار لهذا مايتناسب مع وظيفة الغرض الذي يعالجه، كي لاتتشابه معاني المدح عنده، فجاءت دلالة بيت جرير تشير كما اسلفنا إلى المدح بالكرم، الذي لايصل إلى حد الإسراف، أو يتبعه منٌّ، فاتخذه **الجراوي** وسيلة من وسائل التعبير عن ضآلة الجود قياسا بجود الخليفة الموحدي، وتضافر الاستفهام الإنكاري مع المعنى لتبليغ رسالة صريحة، مفادها أن الخليفة "عبد المؤمن بن علي" أجود الناس، فلم يعرف الكرم موطنا إلا عند الموحدين، ولا يدا إلا عند الخليفة، يقول مادحا الخليفة عبد المؤمن بن علي:

قالوا :العَطِيَّاتُ أحياها فقُــلْتُ لهُمْ *** بلْ لمْ تكُنْ قبلَ أن كانَ العَطِيّاتُ[1]

أما سَمِعْتُمْ جريرًا عنْ هُنَيْــدَتِــهِ *** يُـثْـني يـرى أنها في الـجودِ غــاياتُ

وأينَ من حَسْبُهُ الآلافُ منْ ذهَــبٍ *** هُـنَـيـدةٌ مـنْ سِــواهُ أوهُــنَــيْــداتُ

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 86

ويمكننا القول: إن ظاهرة استحضار التاريخ الإسلامي والتراث العربي، وتوظيفه لمعالم الرؤيا المقصدية، هو استحضار عزز مصداقية الوجدان، وألقى ظلالا وارفة على دلالات النص، فاتحد روح التاريخ بنفسية الشاعر، لأنه جزء هام من توقيعات الشاعر النفسية، وهي تعبير صادق عن الذات، فاختار الشاعر لمدحه الأنموذج المتألق في الماضي، سواء أكان أنموذج الأنبياء والرسل، أم شخصيات تاريخية ملكت السلطان والجاه، أو شخصيات تميزت بالحزم والعزم والشدة مع الأعداء، أو امتازت بالكرم والجود، أو شخصيات أدبية اشتهرت بالمدح والبراعة فيه، كل هذا تفعيل وتنوير للنص الشعري عند **الجراوي**.

كما يمكننا القول أيضا، بأن شاعرنا استمد حجته من التراث والتاريخ الإسلامي، ليفتح الوقفة التأملية للقارئ، ويوجهه في الوقت نفسه إلى مقصدية النص، ويعلي من المدح بصياغات تثير الإعجاب في نفس الممدوح؛ فالإبداع الشعري عند **الجراوي**.

لايكتفي بالتلميح للحدث،وا إنما بالتصريح كذلك،ويستدرج القارئ لكي يستكمل المشهد ليصل إلى المقصدية التي تطرح بعدا متجددا،تتجلي عنده في بُعدين أساسيين هما:بُعد النِّد،وبُعد التفوق، حيث يتقاطع ممدوحه مع الأنبياء والرسل في معجزاتهمما يوُحي بأن انتصارات الممدوح على أعدائه هي من أمر الله، ومن معجزاته عند الموحدين، وهذا ما يعزز دعوتهم العقدية، وعصمة إمامهم، كما يتفوق ممدوحه عن الرموز التاريخية، التي شهدها التاريخ الإسلامي، واشتهرت بصفات مميزة، حفظها التاريخ كخصيصة تميزوا بها، وتفوقوا من خلالها على الآخرين، الكرم والجود والشجاعة والحكمة والحزم، وغيرها من الصفات الحميدة.

لم يتعامل **الجراوي** مع الماضي من باب العزاء أو الاحتماء من الخوف والقهر، حينما تؤلمه الأحداث الراهنة، فيلجأ إلى الماضي يبحث عن نصر يخفف به عن آلامه، أو يحلم برجوعه ليحقق تطلعاته وآماله وا إنما الرجوع إلى الماضي عنده تباهيا بالحاضر، وفي بعض الأحايين تفوق الحاضر على الماضي، بل تفوق الممدوح عن النماذج التراثية التي استحضرها وهي المقصدية العامة للمدح.

# الفصل الثالث

## بنية الإيقاع الخارجي

## في شعر الجراوي

# الفصل الثالث

## • بنية الإيقاع الخارجي في شعر الجراوي

1- بنية الإيقاع الوزني.

2- تقاطع الإيقاع والوزن.

أ- إيقاع بحر الكامل.

ب- إيقاع بحر البسيط.

ج- إيقاع بحر الطويل.

3- إيقاع القوافي.

4- القافية بؤرة الإيقاع.

5- إيقاع حروف الروي.

**1-بنية الإيقاع الوزني**

تنبه النقاد العرب منذ القديم، إلى العلاقة بين الإيقاع الشعري،و الإيقاع الموسيقي، دون التركيز على أثر الموسيقى في الوزن، فانصب شرحهم على الإيقاع الشعري مقتصرا

على الأوزان كقوالب جاهزة، فلم يتسم البحث عن التأثيرات الإيقاعية الداخلية على البنيتين، اللغوية والمعنوية للشعر، فتنبهوا إلى مبدأ التناسب المشترك، بين الشعر والموسيقى، فالإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري، في "مبدأ التناسب،حيث يُعتبر جوهر يا في كل أشكال الفن، لكن صورة هذا المبدأ، تختلف قطعا باختلاف الأداة[1]"، فأداة الإيقاع الموسيقي الشعري، تختلف عن الإيقاع الموسيقي لفن آخر، فكلاهما له أداته، وأداة الشعر الوزن العروضي الذي تشكله اللغة، لذا نظر "حازم القرطاجني" إلى فاعلية الوزن الشعري، من زاويتين: الموسيقى واللغة، "إذ لابد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي: من اللغة، وليس مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى[2]"، فقدم الانتظام اللغوي، وتآلف الحروف والتفاعيل، على تناسب ذالك الوزن مع الحان معينة، والمواقف الانفعالية، فأبقى على الوزن كقوالب نمطية، لها أوليتها في الشعر، مع ما تتضمنه من إيقاع موسيقي، ومعنى دلالي.

لايمكن أن ننكر أن العروض نمط محدد بفرضيات دالة، لايتحقق أبدا تحققا كاملا، إنما الذي يتحقق هو الإيقاع، "وبهذا يكون لكل وزن إيقاع، لأن له أكثر من تحقق[3]"، وبالتالي فالوزن ليس مجرد قيد للشاعر، بل هو: "الذي يرغم الشاعر على التفكير بدقة أكثر، وأن يعبر عن نفسه، أكثر وضوحا وصدقا[4]"، فالأوزان الخليلية تجمع بين جوانب المثال، وجانب الواقع، أي: تجمع بين النظام والاستعمال، فأصبحت دوائره – بما فيها من تجريد –تحفظ على النظام مثاليته، فكان التام والمجزوء والمنهوك والمشطور، وكذا ما يعتري البحور من زحافات وعلل، مؤكدة لواقع الاستعمال، ورخصة للشاعر، ليتحرك في

---

[1]–شكري محمد عياد. موسيقى الشعر العربي. ط1. دار المعرفة، القاهرة، مصر، 1968. ص: 80.

[2]–الطاهر بومزبر. أصول الشعرية العربية في نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري. ط1. منشورات الاختلاف، لبنان، 2007. ص: 156

[3]-يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع الشعري، ص: 56

[4]–سيد بحراوي. العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة. ط1. الهيئة المصرية للكتاب، 1993. ص: 67

فضاء أوسع، ويتحرر من النمط المثالي، فتبرز إيقاعات البحور بعد استعمال الرخصة، التي لا تخرج عن النظام، ولا تتعدى قوانينه.

أجمع أغلب النقاد على ألاّ تكون موسيقى الشعر منبعثة من الوزن فقط، كنظام وكتلة نمطية، بل لابد من تحقق عناصر أخرى، وهي الإيقاع الذي يجعل النص متماسكا، من خلال تأثيره على المتلقي، ومن هنا ربما يمكن فهم قول أبي العتاهية: "أنا أكبر من العروض[1] ". فالخصائص العروضية ليست إلا مظهرا من مظاهر الإيقاع: "التي تتوزع على تموجات النص، صوتا ولفظا ومعنى وبناء[2]"؛ فالوزن في أي مظهر من مظاهره، قد يكون شرطا ضروريا في الشعر، إلا أنه ليس كل الشعر، بل ذهب بعضهم إلى تغييب الوزن والقافية، كيحي بن علي المنجمالذي يرى أن: "ليس كل من عقد وزنا بقافية، فقد قال شعرا، والشعر أبعد من ذلك مراسا، وأعز انتظاما[3]".

إن الاتكاء على عنصر الوزن وحده، في تحديد الشعر، كما ذهب بعض النقاد الأوائل، رأي فيه انتقاص في نظرنا لمكونات الشعر الأخرى، التي تجعل منه فنا تتضافر فيه مجموعة من العناصر اللفظية والدلالية و الإيقاعية، لتشكل في النهاية نصا شعريا، تتجلى فيه مظاهر الإبداع ويتسلل إلى شعور المتلقي، فيؤثر فيه ويتأثر به، لأن علاقة الوزن بالإيقاع علاقة تفاعل، ولا يمكن استبدال أحدهما بالآخر، أو الاستغناء عن أحدهما لصالح الآخر.

يتعذر الحديث عن العروض، دون الحديث عن الإيقاعات التي تنشأ منه، فالنص الشعري يتنامى على خط مزدوج: "الشكل اللغوي المعبر عن المعنى، والشكل العروضي

[1] –جابر عصفور. مفهوم الشعر في التراث النقدي. ط1. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978. ص: 33

[2] -ماهر مهدي هلال. الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق. مجلة آفاق عربية، كانون الأول، السنة 17، 1992. ص: 97

[3] –محمد صابر عبيد. شعرية الإيقاع السمعي ونبوءة الرؤية الشعرية. مجلة آفاق، العدد الثالث، أيار حزيران، 2002. ص: 82

المعبرعن التناغم[1]"فكما يتشكل النص من اللغة المـُعبرة، فإنه أيضا يحمل عروضا مـُنغمة، و"الشاعر يغني ليعبر عن فكرته، بمقدار ماهو يعبر ليغني[2]"؛ فابن طباطبا يعتبر العروض ضرورة للشعر لكنه غير كافٍ ، فالشعر وهو في حالة إنشاء، "يبدل الشاعر كل لفظة مستكرهة، لفظة أخرى نقية وإن اتفقت له قافية، ثم شغلها في معنى من المعاني، واتفقت له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، كانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في لا لمعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار، الذي هوأحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه[3]"، فالوزن في تقدير **ابن طباطبا** مجرد قالب خارجي، وعيار الشعرعنده، مجموعة من المعايير، كالاعتدال في الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، وكان الجاحظ أكثروضوحا، في ربط العلاقة بين المستويين، الصوتي-الإيقاعي– والمعنى –الدلالي – فقال: "الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم عليه التقطيع. . . ولا تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما موزونا ولامنثورا، إلا بظهور الصوت[4]".

إن الوزن الشعري، يتحكم في توزيع بنية التوازي، وتكمن قدرته على تكرار النمط الإيقاعي العام، مرات عديدة في القصيدة، دون الإخلال بالنظام العام، الذي يحكم الوزن، عكس النثر الذي تكون فيه الوحدات الدلالية، هي المنظمة لبنية النص، والوزن أيضا يفرض بنية التوازي، فالأجزاء العروضية التي تكون البيت، أو الأبيات، تقتضي من العناصر الدلالية والنحوية، والمعجمية توزيعا متوازنا، يحظى فيها الإيقاع بمكانة متقدمة.

يميل بعض النقاد إلى الفصل بين مفهومي، الوزن،والإيقاع،وإن كان الفصل بينهما مقبولا من الجانب الشكلي أو النظري، اعتمادا على أن الوزن مجموعة من القوالب

---

[1]-أحمد ناهد جهاد الموسوي. تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم. دراسة صوتية دلالية، دكتوراه مقدمة لكلية الآداب، الجامعة المستنصرة، العراق، 2004. ص: 154

[2]-المرجع نفسه، ص: 160

[3]-ابن طباطبا. عيار الشعر. تح/ عبد العزيز ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005. ص: 102

[4]–الجاحظ. البيان والتبيين، ص: 154

الوزنية: "وجينات الإيقاع الداخلي، يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص[1]"، وينصهران أثناء التلقي.

لم يعد الوزن وفق - مواصفاته الخليلية – سمة إبداعية للشاعر، لأن الأوزان ملك عام، وإرث مشترك، لا يتفاضل فيها الشعراء، وبالتالي فإن الوزن ليس عنصرا محددا لشاعرية المبدع، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة التي تتشكل بجانب عناصر أخرى كالوزن والقافية الخارجية، ومن تقنيات أخرى داخلية، كالتناسب الصوتي بين الأصوات الساكنة والمتحركة، وإن كنا نعترف بأن الشعر يعتمد اعتمادا كبيرا وأساسيا على الوزن، في تشكيل البنية الإيقاعية للنص الشعري، لأن: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأول خصوصيته، وهو مشتمل على القافية[2]". غير أن بعض النقاد ذهبوا في فصلهم بين الوزن و الإيقاع، إلى أن كل مكون من هذه المكونات يحمل خصائص بنيوية تخالف الآخر، وتتقاطع معه كليا، في بعض الأحيان، وهو رأي محمد مندور في قوله: "نقصد بالوزن، إلى كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية، أما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية محددة النسب[3]". فالوزن نفسه يحمل التكرار الصوتي المحدد النسب، والتفعيلات هي مُدَدٌ زمنية متساوية، وهي حركات وسكنات، تتكرر في البيت بشكل متطابق، ولا يمكن للوزن أن يخرج من التوازن، الذي هو أساس الإيقاع.

أما شكري عياد فيحسم العلاقة بين الوزن و الإيقاع، بأن يجعل "الوزن جزءا لايتجزأ من الإيقاع[4]"؛ مع تأكيده على أن الوزن يبقى أهم عنصر، فلا يمكن أن يقوم الشعر إلا به، وإن التخلي عن الوزن، هو تخلي عن أهم ركائز الشعر، التي تفرقه عن النثر: "فالوزن

---

1-رشيد شعلال. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ط1. عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، 2011. ص: 46

2–إميل علي السيد. في علمي العروض والقافية. ط1. دار المعارف، مصر، 1999. ص: 22

3–أحمد مندور الشعر العربي وزنه. مجلة كلية الآداب، الاسكندرية، يناير، عدد 34، 1985. ص: 144

4–شكري عياد. موسيقى الشعر العربي، ص: 201

ظاهرة موسيقية، لايتخلى عنها الشعر،وا إلا استحال إلى نثر[1]"، وهذا أمر بديهي، لأن الشعر الغنائي يقوم أساسا على الموسيقى التي يولدها الوزن ويحددها الإيقاع.

**2- تقاطع الإيقاع والوزن**

إن مفهوم الوزن لم يسلم من الالتباس، فغالبا مايكون مرادفا للإيقاع، وكثيرا مااستعمل مصطلحا الإيقاع والوزن في صيغ توحي بترادفهما، وهذا ما ذهب إليه أحمد كشك بقوله: "نحن نحس أن الإيقاع هو الوزن أو البحر بضوابطه الموسيقية[2]"، كما عرف آخر الإيقاع على أنه الوزن العروضي فقال: "إن التناوب الصحيح المنضبط لعاصر متشابهة، أو التكرار الدقيق لنفس العناصر، فالأول كتناوب تفعيلتي البسيط (مستفعلن– فاعلن) على مدار القصيدة، والثاني كتردد تفعيلة الكامل (متفاعل) دون تفاوت على رقعة العمل الشعري كله[3]"؛ فكأن الإيقاع هو الوزن بعينه، وربما أصحاب هذا الرأي، يتكئون على الصلة الحميمة بين الإيقاع والوزن، وهي صلة الأصل بالفرع، والكل بالجزء، وكذلك ما للحضور الدائم للوزن في الشعر القديم، بخلاف الإيقاع الذي يبقى حضوره عرضي، غير مقيد ولا مشروط، فكان أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض والنقاد، "فقل اهتمام بعضهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية[4]".

والعلاقة بين الوزن و الإيقاع هي أن الوزن أحد تجليات الإيقاع المتعددة، ولعل الوزن يكون أقوى وأوضح في هذه التجليات، بحكم طبيعته النمطية، والمشتركة بين سائر النصوص، التي تنتمي إلى الإيقاع الشعري، فهو وارد في الإيقاع، وليس شرطا له، ولعل في المنظومات التعليمية خير دليل على استئثار الوزن بالنظم، وخلوها من الإيقاع، ولعلها

---

[1]–المرجع نفسه، ص: 195

[2]–أحمد كشك. الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصواتوالإيقاع. ط1. مكتبة النهضة، مصر، ص: 151

[3]–نور تلاني خميس. الإيقاع في الشعر العربي الحديث. ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005. ص: 40

[4]–محمد الهادي الطرابلسي. في مفهوم الإيقاع. مجلة حوليات، الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد 32، سنة 1991. ص: 17

تنشد مخاطبة العقل، قصد الفهم والحفظ، وابعد من مخاطبة الشعور قصد التطريب والتأثير العاطفي.

الوزن ظاهر ة إيقاعية خاصة بالشعر، فهو يقوم من الإيقاع مقام الجزء من الكل و الإيقاع أوسع من الوزن، ومشتمل عليه، وما يؤكد أن مفهوم الإيقاع أشمل من مفهوم الوزن، إن الإيقاع يظهر في النصوص الأدبية النثرية، بالرغم من خلوها من الوزن بالمعنى النمطي، الذي هو الوزن العروضي، ولما كان الوزن جزء من الإيقاع، فإنه بحكم طبيعته المنضبطة، القابلة للتقنين ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري، عن طريق أحداث تهيؤ في نفس المتلقي لاستقبال تتابعات جديدة ومتشابهة، لكل ضربة من ضربات الوزن، فتبعث في نفوسنا موجة من التنوع، فتأخذ في الدوران" فتنتج ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب[1]".

ولا يتأتى هذا التوقع إلا في إطار الهيئات الوزنية القارة في وعي المتلقي، لذلك قيل إن" نشوء الإيقاع المنتظر محال عمليا، دون وجود قالب خارجي، أو نظام مسبق التشكل، يُتوقع أن تحققه الكلمات[2]"، وهذا لاينفي امتلاك الناقد أو القارئ للمعرفة العروضية ومصطلحاته، وتميزه بالأذن الموسيقية القادرة على التمييز والتذوق. فالوزن إذا يمنح للنص تواترا إيقاعيا مكثفا، لأنه يتشكل من سلسة من النغمات المتساوية، وبذلك تتشكل هندسة صوتية منتظمة في النص، ولاتتحقق الهندسة الصوتية في النص الشعري إلا من خلال شرطي ْ الإيقاع المتنوع، والوزن المنتظم،فيتعالق الوزن و الإيقاع، في تشكيلة فنية تصنع من النص رقعة فنية تتنوع فيها الإيقاعات التي لايصنعها الوزن وحدهوا ٕنما تتضافر مكونات أخرى لتشكل الهندسة الصوتية للنص الشعري.

والوزن نمطمجرد يُ تعرف عليه بواسطة التقطيع، فيخلق بذلك نظام توقعاته الخاص، وسرعان مايصبح إدراكه آليا، أما الإيقاع فيحطم آلية الإدراك، ويصبح مقوما أساسيا في

[1]–كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص: 322

[2]–إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 56

التأثير الجمالي العام للنص، و"الوزن قياسا للإيقاع ليس أكثر من وعاء، يشكل أبعاد منتظمة، يستوعب التجارب الشعرية[1]"، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا مايفسر تعدد البحور العربية، إلا أن الوزن يبقى مادة موسيقية في الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، "ولا تظهر القصيدة بوزنها لدى المتلقيوا ٕنما تظهر بإيقاعها، فهي تمثل الوزن في عملية التواصل[2] "وا ٕذا كان الوزن كما يرى جورج سامبسون، "هو الأساس الآلي للبيت، فإن الإيقاع هو الأساسالذي يـ ُبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة[3]"وعلى هذا يـ ُعد الإيقاع أسمى من الوزن، والشاعر المبدع هو من يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تفرد شخصيته، مع التحكم والمحافظة على التشكيلات الوزنيةقديما فر ّق **القرطاجني** بين" البعد الإيقاعي، والبعد التصويري[4]"، فيربط بين الوزن واللغة، في علاقة تعمل على تنظيم الكلمات في ما بينها، وتعطيها انتظاما مخصوصا، تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز،وا ٕيقاعه الخاص، وتكمن فعالية الوزن في استغلال الطاقات الصوتية للغة.

كما لايمكن نكران ما للوزن من أثر فاعل في نقل الصورة، في إطار العلاقة بين اللغة و الإيقاع،ما يجعل الوزن المختار يحفظ القصيدة من الضياع والتبعثر، وهو ما ذهب إليه محمد مفتاح فيما يسميه (الصرف التنظيمي) "فإن الذي يتحكم في الصرف والتنظيم والتعبير والشعر هو موسيقى الشعر، والوزن جزء منها، كما تزعم هذه النظرية تحكم الموسيقى في تأليف الأصوات لتكوين هياكل صرفية[5]"، ويتأتى التحكم، عندما يتمكن

[1]-محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة، ص: 17

[2]-المرجع نفسه، ص: 18

[3]–الورتلاني خميس. الايقاع في الشعر العربي الحديث، ص: 16

[4]–محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية. اللغة الموسيقى الجرس. ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010. ص: 130

[5]–حسني عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي، ظاهرة التجديد، ص: 9

الشاعر من السيطرة على اللغة، ليطوعها بوصفها إيقاعا، فيعرف متى يجمع الأنغام، ومتى يفردها، حتى تتابع فتصبح اللغة ضربا من الموسيقى، ولاتقتصر المتعة الموسيقية على الجانب الحسي البحت فقط، بل "تصبح أسهما تقرع الآذان، وتتغلغل في النفس فتمتلك المتلقي[1]".

إن الوزن يستند إلى نمطيته ونظامه الخاص، ولا يكشف عن جمالياته، إلا بتآزره مع الإيقاع، لأن الوزن وحده لايتخذ طريقه إلى التعبير، إلا عبر الإيقاع، الذي يسمو به، فيسيران جنبا إلى جنب، لخلق التواصل والإيحاء في النص الشعري، لأن الإيقاع ينقل الإحساس للمتلقي، بوجود حركة داخلية متنامية، فهو "كالأشعة التي تنبعث منها النقاط المضيئة فيها[2]" وهو يتقاطع مع الوزن، فيكشف عن الجدلية الكامنة في النص الشعري، كما تبرز هذه العلاقة جماليات الإيقاع من جهة، وضرورة التزام الوزن من جهة أخرى، لأن الأوزان العروضية في ترتيبها وتنوعها وتقاطعها مع الإيقاع، تتحول إلى عنصر فاعل قادر على نقل الصورة الشعرية والتأثير على المتلقي. وتتوزع البحور الشعرية الخليلية في ديوان **الجراوي** وفق الجداول التالية:

1 - تردد البحور الشعرية في ديوان الجراوي

| البحور الشعرية | مرات ترددها | أرقامها في الديوان |
|---|---|---|
| الكامل | **20** | **1-2-11-12-14-18-21-28-34-35-36-37-39-40-46-47-50-51-54** |
| البسيط | **13** | **8-9-10-13-15-20-26-31-32-33-38-41-53-** |
| الطويل | **10** | **3-4-517-19-22-30-43-48-49** |
| الوافر | **4** | **23-29-52-55** |
| الخفيف | **2** | **24-27** |
| المتقارب | **2** | **44-45** |

[1]–كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص: 96

[2]–أحمد ناهد جهاد الموسوي. تحولات الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم، ص: 51.

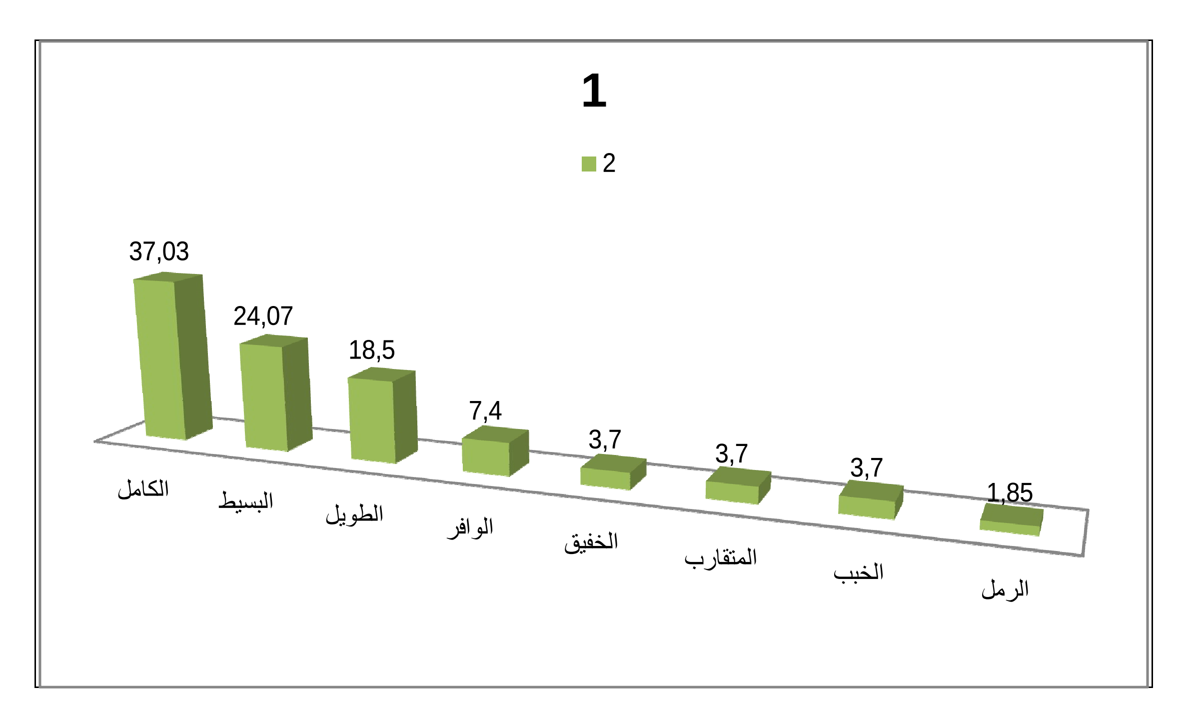
| الخبب | 2 | 42-16 |
|---|---|---|
| الرمل | 1 | 25 |
| عدد البحور 8 | 54 | 54 |

- جدول رقم 1

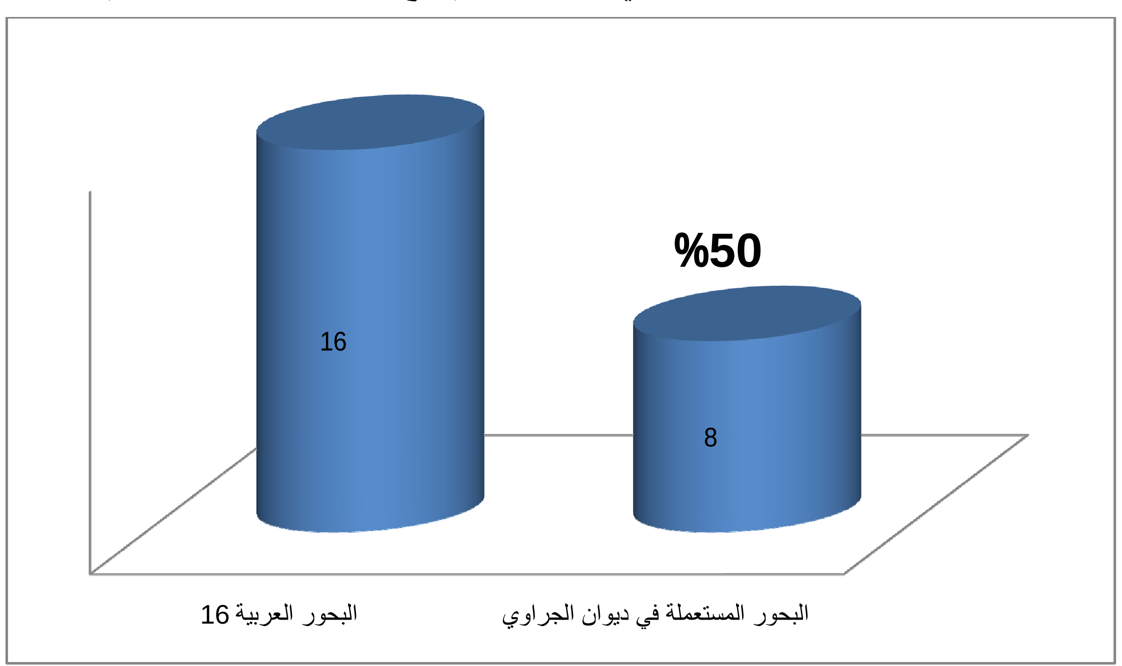
**2 - نسبة استعمال البحور الخليلية في الديوان:**

| البحر | عدد القصائد | النسبة |
|---|---|---|
| الكامل | 20 | 37,03 |
| البسيط | 13 | 24,07 |
| الطويل | 10 | 18,5 |
| الوافر | 4 | 7,40 |
| الخفيف | 2 | 3,70 |
| المتقارب | 2 | 3,70 |
| الخبب | 2 | 3,70 |
| الرمل | 1 | 1,85 |

- **جدول رقم 2**




3 -نسبة استعمال البحور الخليلية في ديوان الجراوي مع البحور العربية جدول رقم 3




من خلال الجداول السابقة، أن النصوص الشعرية في ديوان الجراوي قد تهيكلت في ثمانية بحور شعرية، 50 في المائة من البحور الخليلية (جدول رقم 3)، فلم يتحرك في كل المساحات الموسيقية التي استوعبها العروض العربي، حيث جاء الكامل متصدرا قصائد الديوان بنسبة 37، 03، يليه البسيط بنسبة 24، 07، ثم الطويل بنسبة 18، 5 ويأتي الوافر بنسبة 7، 40، ويشترك الخفيف والمتقارب والخبب بنسبة3، 70، وأخيرا الرمل بقصيدة

واحدة وبنسبة 1، 85، (الجدول رقم 2). وبهذا يكون **الجراوي** قد اقتصر على نصف البحور الشعرية العربية، وأهمل مانسبته50 في المائة من البحور العربية. وكان في مقدمة اختيار الشاعر بحر الكامل بنسبة تبعد عن بقية البحور بأكثر من 11 في المائة، وبـ 20 قصيدة، وبحر الكامل من الأطر الموسيقية المشهورة، التي يكثر دورانها في الشعر العربي عموما، وهو يمتاز بمقاطعه الطويلة، وشساعة فضاءاته، التي تحتوي تجربة الشاعر. ويأتي بحر البسيط في الرتبة الثانية بـ 13 قصيدة، ثم الطويل في الرتبة الثالثة بـ 10قصائد، مبتعدا عن بقية البحور بنسبة عالية، خاصة الوافر، والخفيف والمتقارب والخبب، الذي لم ينظم فيها الشاعر إلا قصيدتين. ويختم الشاعر بقصيدة واحدة جاءت على بحر الرمل، (جدول رقم 1). وتقتصر دراستنا على البحور الغالبة في الديوان لأنها تمثل ظاهرة فارقة في ديوانه، وتشكل حقلا غنيا للدراسة.

إن عملية استقراء الأوزان التي قال فيها **الجراوي**، تجعلنا نستنتج أن أكثر البحور الشعرية تداولا عنده هي الأوزان الطويلة – الكامل –البسيط –الطويل – الوافر – والمتقارب، وقد كان لهذه الأوزان الطويلة حضور واسع في الإبداع الشعري العربي، عند الشعراء على وجه الخصوص: كالمتنبي والبحتري وأبي تمام وأبي العلاء المعري وغيرهم. وكانت شائعة عند هؤلاء الشعراء، لأنها ربما كانت تستجيب لحالاتهم النفسية، وتستوعب انفعالاتهم القوية، ولما كان الشاعر**الجراوي** قد وجد بعض مواصفات بحر الكامل تناسب الإيقاع الفخم، الذي يتناسب مع المدح، فقد غلّبه على بقية البحور، لهذا ستقتصر دراستنا على أهم البحور الذي جاء فيها أغلب شعر الجراوي.

## أ- إيقاع بحر الكامل

إن للكامل حضورا مكثفا في الشعر القديم، فهو من بحور الفئة الأولى، بل إن الشعر العربي "كان يتنافس فيه الكامل والبسيط والطويل على الصدارة[1]"، ووظيفة حضوره في ديوان الجراوي يتساوق مع الذائقة الإيقاعية العربية، من خلال رجحان تواتره في ديوانه، حيث تكرر عشرين مرة بنسبة 37، 03، وبمجموع 20 قصيدة، كلها جاءت في غرض المدح، والعلة في هذا التميز، تعود إلى الفضاء الرحب لبحر الكامل، وقدرته على استيعاب التوترات النفسية للشاعر، والتي تتسم في معظمها بالرفعة والقوة، كما أن البحر يمنح للشاعر طاقات إيقاعية حادة ومتنوعة، ويمنح له وحدات زمنية واسعة، يمكن أن يبث فيها الشاعر تلك التوترات النفسية، والشحنات العاطفية، ولعل **الجراوي** يجد فضاءً واسعا لمدائحه أكثر من فضاء بحر الكامل، يقول في قصيدته التي مدح فيها الخليفة عبد المؤمن بن علي وتهنئته بمناسبة انتصاره على الإسبان في معركة (فحص بلقون الأندلس*) التي مطلعها وهي من الكامل:

أَعْلَيتَ دِينَ الوَاحِدِ القهــــــارِ*** بِالَمَشرفيةِ والقَنا الخَطــــــــارِ[2]

ورأى بِــكَ الإسلامُ قُــرةَ عيْنـِهِ *** وَغَدَتْ بِكَ الغَراءُ دارَ قَـــرَارِ

إذا كان الشعر ينبع من المشاعر، ويعبر عواطف الشاعر وانفعالاته، فإن الوزن جزء من هذا المحتوى الشعوري والفكري الذي ينطوي عليه الشعر، وهذا الارتباط بين الوزن والعاطفة عبر عنه النقاد العرب القدماء، بما سموه البواعث النفسية، فحالة الشاعر النفسية تؤثر في إبداعه ومدى إجادته، وما على" الشاعر إلا أن يختار مايلائمها، ويهيئ لها الجو النفسي[3]"، لذلك تعتبر نازك الملائكة الشعر كلاما عاطفيا موزونا[4]، فهل حمل

[1]-محسن أطميش. دير الملاك. دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي. ط1. دار الرشيد للنشر، العراق، 1982. ص: 123

*من حصون المسيحيين في الأندلس ، حاشية الديوان، ص 86

[2]-ديوان الجراوي، ص: 86

[3]-محمد صابر عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 76

[4]-نازك الملائكة. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى. دار الشؤون العامة، بغداد، 1993. ص: 52

بحر الكامل انفعالات الشاعر **الجراو ي** في هذه القصيدة؟ وهل رافق بحر الكامل نقل المشاعر والصور و الإيقاع إلى المتلقي؟

إن الدراسات الحديثة أقرت بأن العلاقة بين الوزن والانفعال أساسية وثابتة، "لأنهما يتحدان معا داخل التجربة الواحدة وفي خيال الشاعر[1]"، لذا يلجأ الشعراء إلى البحور التي تستوعب تأزمهم النفسي، واحتوائها التموج الإيقاعي الذي يستطيع احتواء الانفعال، وبحر الكامل أتاح للشاعر الجراوي هذا الفضاء الواسع لبث انفعالاته يقول في القصيدة نفسها مادحا الخليفة:

أنتَ السبيلُ إلى النجَاةِ فَكُلنا *** لوْلاكَ كانَ على شَفِيرِ هَار[2]

**0/0// 0 //0/// 0//0/0/*** 0//0/// 0//0/// 0//0/0/**

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفْعلْ

فقد سكب الشاعر كل انفعالاته في قوالب بحر الكامل، التي اتسعت لها واحتضنتها في تناغم موسيقي ودلالي، مع توحد القصائد التي جاءت على بحر الكامل، في غرض المدح، وهو مايجعلنا نتساءل، هل أن استعمال **الجراوي** للبحور الشعرية، جاء استجابة للحالة النفسية ؟ أم أن هناك صلة بين الموضوع الشعري ووزنه؟، لإجابة عن السؤالين لابد أن نشير أننا لا ندعي حكما قاطعا، ولكننا عند استجلائنا لقصائد الديوان، نضع بين أيدينا حكمين مختلفين: الأول هو أن عدد القصائد التي تعود لبحر الكامل في الديوان تبلغ نسبتها37، 03، وهو ما يمثل أعلى نسبة، مقارنة مع بقية البحور الأخرى، ويعني أن الجراوي نظم في بحور أخرى ولو بنسب متفاوتة، ولكنها تقريبا تدور حول غرض واحد وهو المدح، وهذا ماينفي علاقة الموضوع بالوزن الواحد، والثاني أن الغرض الوحيد الذي نظم فيه شاعرنا على وزن الكامل هو المدح، ما يجعلنا أيضا نربط الموضوع بالوزن، وهو

---

[1] –المرجع نفسه، ص: 56

[2] -الجراوي الديوان، ص: 88

يمنح لنا منافذ واضحة نستطيع من خلالها إثبات الرأي الثاني، بالرغم من أن ظاهرة الشاعر في التزامه بغرض واحد في وزن واحد، لا يرقى إلى أن يكون قاعدة علمية بأصول محددة، ليرقى الأمر في إطار الأحكام الانطباعية، لكن الثابت عندنا هو وضوح العلاقة بين موسيقى القصيدة وموضوعها.

إن غرض المدح قد حقق انسجاما تاما، بينه وبين البحر الكامل، ولعل نظرة فاحصة للموضوع المطروق وهو مدح، والوزن الموسيقي لبحر الكامل، وبنظرة شاملة على قصائد الديوان، وخاصة القصائد التي تعود لهذا البحر، تؤكد – على الأقل عند الشاعر الجراوي – هذا السياق، الذي يربط الوزن بالغرض، خاصة وأن بحر الكامل "رمز للفخامة[1]"، وهو من أغنى بحور الشعر قوة، وأكثرها أضربا وأغلبها حركة، إذ تبلغ حركة البيت التام منه ثلاثين حركة:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ** مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وهو بهذا الثراء الحركي ، يمنح إمكانيات التعبير الواسعة، فيصور الجراوي مشهد النصر على النصارى، كما يوفر له متسعا ليعود إلى الموازنات بين الأبطال والأنبياء، وكأن الخليفة جاء بما لم تأته الأوائل (الكامل):

لو رَاءَ موسىَ مافَعَلتَ وطَـارق *** زَرَيا بمَا هُما مـنَ الآثـــارِ[2]

**0/0/0/ 0//0/// 0//0/// *** 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/**

إن اتساع بحر الكامل بحركاته، يجعل الشاعر يطيل من إيقاعاته، لتستوعب بدورها تلك الدفقات الانفعالية، من فرح عارم بالانتصار، ومشاركة الخليفة في الاحتفال بهذا النصر المبين، ومحاولة تأريخ المعركة بما فيها من تفاصيل، تذكرها كتب التاريخ، لا القصائد الشعرية، لكن الشاعر استطاع أن يحمل القصيدة هذه المهمة، وساعده في ذلك بحر الكامل، فجاءت القصيدة متناغمة في وزنها، والأحداث التي ذكرها الشاعر،

---

[1] -شعبان صلاح.موسيقى الشعر بين التّباع والابتداع. ط4، دار غريب للطباعة، مصر، 2005. ص: 45

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 90

والصفات التي خلعها على الخليفة، فبحر الكامل يتسم بنفسٍ ملحمي، في تعداد مناقب الممدوح، ووصف معاركه، والإشادة بانتصاراته، ففي قصيدة مدح الخليفة يعقوب المنصور، وتهنئته بعد انتصاره في المعركة الشهيرة "الأرك" يسرد في جو ملحمي مشهد من مشاهد المعركة فيقول (من الكامل):

عَدَدُ المصرع منهم عدَدُ الحَـصَى *** هَيْـهَاتَ أَنْ يُحْـصَ وأن يُتَحصـــــلاَ [1]

كَمْ أَجْدَلِ مِنْهُمْ أَدَل بِبَـأسِـــــهِ *** ماهم أَنْ يَنْقَـض حتـى جُـــــدلا

جَاءوا أُسُـودًا لأُنَنَـــهِنَـهُ فانْثَنُـــوا *** يَحكُمُونَ في الحَـرْب النـعامَ المُجْفَلا

كما يتباطأ الإيقاع في ذكر المناقب، ويتسارع في وصف المعركة وانتصار الخليفة وسرعة سقوط المدن الأندلسية في يد الخليفة الموحدي. كما تتيح الزحافات والعلل الممنوحة للبحر، قدرات إضافية في استعمال البحر، بما يلائم المعنى المطروح، من خلال تحول التفعلية (متفاعلن) إلى جوازات عروضية، ليكون الوزن أكثر حرية وخفة، في استيعاب الانفعالات المتسارعة، كما في أبيات القصيدة التي تحولت فيها متفاعلن إلى مسْتفعلن التي أصابها الإضمار وهو حذف الحركة وا إبدالها بالسكون، يقول **الجراوي** من الكامل:

كَمْ أَجْدَلٍ مِنْهُمْ أَدَل بِبَـأسِهِ *** ماهم أن ينْقَض حتـى جُـدلاَ [2]

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ *** 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مُتَفَاعلن *** مستفـعلن مستفعلن مستفعلن

أضفى الوزن حالة من السرعة على السيف ليطال كل الأعداء، وكم من بطل سقط قبل أن يحاول النيل من جيش الموحدين، فتناغم الوزن مع الدلالة، في تدفقات سريعة، أحدثتها تحويل الحركة المتحركة، التي تمثل طولا من الزمن والنطق، إلى سرعة تتلاءم

---

[1] المصدر السابق، ص: 134.

[2] المصدر نفسه، ص: 140.

مع سرعة السيف، وهو ينال من أعداء الخليفة، ويعود الوزن إلى طبيعته وهدوئه، وتعود معه الحركة، لأن الشاعر عاد إلى الممدوح، وكأنه يقف أمامه مخاطبا، فتهدأ الحركة وتتباطأ الأنفاس، ويمتد الوزن، وكأن الشاعر يريد إطالة النطق بالحروف المتحركة، ومد الزمن، ليمعن الممدوح في معاني الأبيات، فهو الذي سار في طريق الهداية الواضح المعالم، واقتفى آثار الأوائل من الخلفاء، وخاصة الطريق الذي رسمه إمامهم المهدي بن تومرت، فجاءت الحركة سريعة في بداية القصيدة بفعل زحاف الإضمار، لتعود إلى التعبير الواسع عن عظمة الخليفة، وقدرته على الانتصار على أعدائه النصارى، ونشر الدعوة الموحدية في كامل أرجاء الأندلس فيقول من الكامل:

نَهَدَ الإمامُ إليهِمُ في ساعــةٍ *** عزالمُحِق بـها فَبَــزالمُبْـطِـلا[1]

**0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ *** 0//0/0/ 0//0/// 0//0///**

مـُتَفَاعلن تَفَاعلن مستفعلن *** مستفعلن مُتَفَاعلن مستفعلن

**ب- إيقاع بحر البسيط**

جاء بحر البسيط ثانيا من حيث المقام الوزني في شعر الشاعر، إذ شكل إيقاعا احتوى تجارب الشاعر، وهو من البحور الرقيقة الجزلة "لهذا قل في شعر أبناء الجاهلية، وكثُر في شعر المولدين[2]"، ويتميز بقدرة الاستيعاب لمختلف الانفعالات، وهو "بحر راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغيير حركي ارتفاعا وانخفاضا[3]" ومتدفق الحركة، ويشحن تفعيلاته بتجربة شعرية وشعورية يستوعبها الفضاء الزماني،و الإيقاع الصوتي والدلالي، وباعتباره وزنا من الأوزان الطويلة بتفعيلتين ( مستفعلن، فاعلن) أربعة مرات، مع ما لحقها من علل وزحافات، تتيح للشاعر أن يترجم الحالة الشعورية، وينوع من إيقاعاته ويوحي بصدق التجربة وبقدرتها على التأثير.

[1]-المصدر السابق، ص: 134

[2]-محمد العياشي. نظرية إيقاع الشعر العربي. ط1. المطبعة العصرية، تونس، 1988. ص: 69

[3]-المرجع نفسه، ص: 124

يأتي بحر البسيط في المرتبة الثانية في الشيوع والامتداد على مساحة الشعر العربي، وهو من البحور المركبة، ومن "أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالا[1]". وكان وروده في ديوان الجراوي بنسبة 24، 07 في المائة، ونوع الشاعر في استعماله بين التام والخلع، فقد استعمله الشاعر في ثلاثة عشر نصا، فقال من البسيط قصيدة يمدح بها السلطان يعقوب المنصور:

بجِــد عزمِــكَ نالَ الدينُ مـا طَــلَبـا *** وأحْجَمَ الشركُ عنْ أقدامِــهِ رَهَــبا[2]

وأيْقَــــنَتْ مِلةُ الإســـلامِ أن لـهـا *** بِكَ الظهُورِ على الأعداءِ والغَـــلَبـــا

وأن أمركَ مُستَـــــــوْلٍ على أمَـــدٍ *** من السعادةِ فاتَ العُجْمَ والعَرَبَـــا

إن الخِلافةَ نالتْ منْ محاسِنــــــكُمْ *** أوفى الحظُـوظِ فأبْدَتْ مَنْظَرا عَجَـبا

أعلى المراتِبِ مـن بــعدِ النبـوةِ قد *** حبَا بها اللهُ أعلى الخَلْـقِ وانْـتَخَبَا

إن التفاعل الملاحظ بين انفعال الشاعر والوزن، يكون أقرب إلى رسم ملامح الخطاب الشعري لدى الجراوي، فنقل المعاني التي يريدها بتنويع في الإيقاع من خلال الزحافات والعلل، يتبعه تغيير إحساس الشاعر وانفعالاته، فتتخذ القصيدة أشكالا متعددة، امتدادا للعاطفة واتساعا في المعنى، فقد تراجع الشرك أمام انتشار الدين الإسلامي، بفضل الخليفة الموحدي، الذائد عن الإسلام والمسلمين، حتى أن الخلافة هي التي تتباهى بالخليفة، لأنها ازدانت بحسن وجمال المنصور. وكانت تفعيلات بحر البسيط هي الحامل لمحمولات الخطاب المدحي للجراوي، باتساع فضاءاتها النغمية، وما اختاره الشاعر من ألفاظ اللغة،تنم عن التلاؤم بين البحر الشعري وا إيقاعاته المميزة، حيث ارتبطت بمدى التدفقات التي تحول الصورة الموسيقية من جوانب اللغة الشعرية وتنقلها إلى اللغة الإيقاعية، فقد جاءت الأبيات على الإيقاع:

[1] -محمد لطفي اليوسفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. ط1. دار سراس للنشر، تونس، 1985. ص: 157

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 31

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن *** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مع ماتخلل الوزن من زحافات وعلل منتظمة، توحي بشيء مما في نفس الشاعر، وتحدث في نفس القارئ متسعا جديدا، يستطيع القارئ معرفته بتتبع ذلك الانزياح الوزني، بشتى صوره التي أتاحها وزن البسيط، على أن لايكون هذا الانزياح خللا في تناسب الإيقاع، فجعلُ القصيدة مزحفة حتى تميل إلى الانكسار، أمر أنكره العروضيون، "فالزحافات انزياح له قدرة التنويع النغمي، وكسر الرتابة في الانسحاق الوزنية [1]"، كما جاء في قصيدة الجراوي السابقة من بحر البسيط:

وأن أمْرَكَ مُسْـــتَوْلٍ على أمدٍ *** منَ السعادَةِ فاتَ العُجْمُ والعَرَبَا[2]

**0/// 0//0/0/ 0/// 0//0// *** 0/// 0 //0/0/ 0/// 0//0//**

مـ ُ تَـ فْـ عـِ لُـنْعِـ لُن ْ مستفعلن فعِلُ ْ ***مُتعَفْلُن ْ فعِلُن مستفعلنفعِلُن

فقد رسم زحاف الخبن في التفعيلتين مستفعلن وفاعلن، تضاريس البنية الوزنية داخل القصيدة. واستطاع الشاعر أن يوظف عناصر الإيقاع الذي يساير الدلالة التي توحي بتفوق الخليفة على من هم في الشرق والغرب، فزاد الشاعر من سرعة الوزن ليزيد من سرعة نفاذ الحكم الصادر منه، فزاد من إثراء الشعرية النابعة من التحام هذه الأنساق الوزنية، مع الدلالة الشعرية، فكلما تعددت الزحافات دلت على وجود انفعالات، يحاول الشاعر أن ينقلها من خلال توظيف هذه الانزياحات الوزنية وأن انخفاض نسبتها في القصيدة يشير إلى الهدوء الواضح في الحالة النفسية تتطلب إيقاعا بطيئا يروم الشاعر التمعن فيها إسماعه للآخرين يقول في مدح الخليفة عبد المؤمن بن علي من البسيط:

أَهنَأْ إمامَ الهُدَى فالعَدلُ منبَسِطٌ *** والدينُ مُنْتَظِمٌ والكُفْرُ أشْـتاتُ[3]

---

[1]-محمد عبد المجيد الطويل. العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري. ط1. دار غريب، لقاهرة، مصر، 2006. ص: 132

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 34

[3]-المصدر نفسه، ص: 50

**0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ *** 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/**

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن *** مستفعلن فعلن مستفعلن فعْلن

فقد تباطأ الإيقاع بسلاسة المعنى، وقلت الزحافات، ليمتد الوزن خاصة في تفاعيل الحشو، فالطمأنينة التي يريد الشاعر إضفاءها على قلب الخليفة، لتخفف من إيقاع خوفه وحرصه على الدين، وتخلق توازنا نفسيا، يريح الخليفة ويطمئنه على مملكته، فكان بحر البسيط بإيقاعاته الرقيقة، حاملا لعواطف الشاعر، ومستوعبا لإيقاعاته العالية، ليتعانق مع توسله من زحافات تضفي على النص انسجام الإمكانية التعبيرية، والإمكانية الموسيقية. كما انحرف الشاعر الجراوي عن الإيقاع التام في البسيط، إلى مخلع البسيط في نصين وردا في ديوانه، يقول في مدح يعقوب المنصور من الخلع البسيط:

قَدْ أُصْلِيتْ نارَها العُدَاةُ *** وأُنْجِزَتْ فيهُمُ العِدَاتُ[1]

وعمهُمُ بالدمارِ يَوْمٌ *** تَقْصُرُ عَنْ وَصْفِهِ الرواةُ

في مَشْهَدٍ لاتزالُ تُتْلى *** آياتُهُ وَهْيَ بَيِّناتُ

وهذا الانحراف هو سلوك أسلوبي، فرضته صلاحية موسيقى الأبيات، لاحتواء أفكار الأبيات، وهو ما يدل على الثراء اللغوي للشاعر، وقدرته على أداء المعاني المرغوب فيها، بالرغم من قيود الإيقاع، إلا أنه وصل إلى القارئ بمعاني النصر على الأعداء، وأكلت جيوشهم النار، فتناغمت الإيقاعات السريعة للبسيط مع سرعة النصر، والتهام نار المعركة الأعداء، فأسرعت في التخلص منهم، فتساوق المعنى مع الإيقاع السريع، ليشكلا معا صورة وافية لدلالات النص وموسيقاه.

**ج- إيقاع بحر الطويل**

إن وفرة المقاطع، وامتداد المساحات الصوتية لبحر الطويل، أعطى للشاعر **الجراوي** مزيدا من المرونة والتوسع في التحرك على المسافة الموسيقية للبيت الشعري، كما وفر

[1] المصدر السابق، ص: 52

هذا البحر للشاعر الاستغراق في التعبير، ووصف الحالات الانفعالية المختلفة، لقد حالف التوفيق الشاعر في اختياره لبحر الطويل، ليكون صدا لمعانيه "حيث يقع في الآذان موقعا بطيئا متأنيا[1]"، وبذلك يلائم العاطفة المعتدلة الممزوجة بالتفكير، عن طريق إيقاعه البطيء الهادئ، فيقول الجراوي في مدح يعقوب المنصور بعد انتصاره في معركة الأرك من بحر الكامل:

هُوَ الفَتْحُ أعيَا وصْفُهُ النظْمَ والنثــرَا *** وعمتْ جَميعَ المسلمينَ بهِ البُشْرى[2]

**//0/0 //0 //0/ //0/0 //0/0/0 *** //0/0 //0/0/0 //0/ //0/0/0**

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن *** فعولـن مفاعيلن فعولُ مفاعيلن

فألفاظ الأبيات السابقة فخمة جليلة، توحي بالهدوء والتناسق في المعنى، فجاءت معبرة عن الفرحة الكبرى بالفتح المبين، الذي منّ الله به على الخليفة، وانتشار خبر النصر في بقاع الأرض، فجاء الإيقاع أيضا متساوقا مع انفعالات البهجة بالنصر، فامتد الصوت في ثنايا التفعيلات، ليجد متسعا وفضاء رحبا للانتشار، فشارك الشاعر والمتلقي فرحتهم بهذا الانتصار، الذي يعجز الشعر والنثر عن وصفه، فاطرب الأذن بإيقاعاته، وأمتع النفس بمعانيه. كما تماهى الإيقاع مع وصف المعركة، والإمعان في تفاصيلها، فالشاعر ينبه المتلقي إلى جزئيات المعركة، وهو يتحرك بإيقاعاته، وفق الفضاءات الزحافية المتاحة له في هذا البحر، ليغير من النبضات الإيقاعية، بما يتلاءم والتدفقات الدلالية، لينسجم الإيقاع بالدلالة، كما اتاح له بحر الطويل، تلك المساحات الواسعة ليصف المعركة، وينقل مجرياتها، وكأنه يرسم مشاهدها، مصحوبا بموسيقى البحرالطويل، التي تضفي لحنا مميزا للمعارك الحربية فيقول (الطويل):

لقد أوردَ الأذْفُنْشُ شِعَــتَهُ الــردَى *** وسَاقَـــهُمُ جَهْــلا إلى البَطْشَــةِ الكُبْرى[3]

---

[1] –أمين علي السيد. في علمي العروض والقافية، ص: 45

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 81

[3] –المصدر نفسه، ص: 91

أطــارَتْــهُ شَــداتٌ تَولى أمَــامــها *** شَــرِدا وأنــسَــتْهُ التعاظُــمَ والكِبْرَا

أُلــوفٌ غَــدَتْ مــأهــولــةَ الـفَـلا *** وأمسَــتْ خــلاءً مِنْهُمُ دُورُهــمْ قَفْرَا

يَطِـيرُ بأشـلاءِ لـهمْ كل قَشْعَمٍ *** فمـا شـئتَ من نسْرٍ غدا بَطْنُهُ قَبْـرا

0/ 0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0 //0// 0/0// 0/0/0// /0//

فعولُ مفـاعيلن فعولن مفاعلن *** فعـولـن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

إن دخول زحاف القبض في تفعيلة الحشو (فعولن) التي تحولت إلى (فعول)،غيّر من حركة القصيدة، اقتضاها وصف المعركة، والإغراق في تفاصيلها، فصاحبها الوزن بعزف إيقاعِي، يمتد بامتداد السيوف، في رقاب الأعداء، ويطرب السامع بلحن المعركة، وصوت الدماء التي تسيل من نحور الأعداء، ويعود إلى الإيقاع الهادئ في نهاية القصيدة مادحا الخليفة، بأنه صانع هذا النصر، وقاهر الكفر ومستأصل الكافرين، فسايره الإيقاع في هدوئه، وخفف من الزحافات، ليصنع المساحات المناسبة لمعانيه، فقال من الكامل:

بِيُمْنِ الإمامِ الصالِح المُصْلحِ الرضا *** نضَى سيْفَهُ الإسْلامُ فاستأصلَ الكُفْرَا[1]

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن *** فعـولن مفاعيلن فعـولن مفاعيلـن

ومما تقدم وبعد قراءة في أهم الأوزان الشعرية التي قال فيها الجراوي أكثر من، 88 في المائة من أشعاره، يمكن القول أن كل بحر من بحور الشعر العربي يتسم بسيمات خاصة، تجعل منه شخصية متميزة ومتفردة، وتمنحه طابعا تعبيريا مميزا، فيكون بذلك أكثر ملاءمة لبعض الأغراض دون غيرها، وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني بقوله: "أن لكل بحر صفات معينة، تجعلها مختلفة لتميزه عن غيره وهذا التميز يأتي بداية من حروفها

[1]المصدر السابق، ص: 92

المتحركة والساكنة[1]"، ومن هنا– يمكن أن اختلاف الأوزان تحدده مجموعة من المعايير أشار إليها **القرطاجني**، وهي:

أ- عدد المتحركات والسواكن في كل وزن

ب- نسبة عدد السواكن إلى عدد المتحركات

ت- وضع بعضها وبعضها وترتيبها[2]

وبالعودة إلى القول، أن السمات التي تمتاز بها الأوزان، ليست لها قيمة في ذاتها، ولكن قيمتها الحقيقية تتبلور في إمكانية ارتباطها بالغرض، وحالة الشاعر النفسيةوا ٍن كنا نخلص إلى قناعتنا في أن البحور الخليلية تصلح نظريا لكل الأغراض، ولكنها عمليا، تجد بعض الأغراض مساحاتها النفسية و الإيقاعية في بحور، ولا تتوفر لها في بحور أخرى، فملاءمته مع الأوزان لأغراض معينة تقتضيها التجربة الشعرية، فالعرب القدامى مثلا لم يخصصوا وزنا خاصا لموضوع معينوا ٍنما قالوا على كل البحور، إلا أنهم ركزوا على بحور بعينها، كالطويل والكامل والرمل والوافر، لما تتسم به هذه البحور من صفات قادرة على التعامل مع موضوعاتهم الواسعة، ففعالية الوزن لا تؤيد التصور القائم على أن البحور الشعرية أشكال عروضية، لاعلاقة لها بالغرضوا ٍنما تجعل منه محورا هاما، خاصة إذا انبثقت من انفعالات الشاعر وأحاسيسه، وقصد إليها قصدا، وبوعي نقدي، وخيال شعري.

كما نسجل أن طبيعة غرض المدح الذي غلب على ديوان **الجراوي**، بما تضمنه من معانٍ جليلة، تنحو منحى الكمال المطلق في بعض الأحيان، فيجنح الشاعر إلى الخيال الجامح في تجسيد صورة الممدوح في الحرب والسلم، جعله يصب تجاربه المد حية في أوزان طويلة، كثيرة المقاطعتتسع مساحات تفعيلاتها على التعبير عن المُ ثل، مع ما

[1]–القرطاجني حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح/ محمد لحبيب بن الخوجة، ط1. الدار التونسية للنشر، 1984. ص: 234

[2]–المصدر نفسه، ص: 235

يصاحب هذه الأوزان الطويلة من إيقاعات في حضرة الملوك والأمراء، من مظاهر القوة والفخامة، تقتضي نغما قويا يتماشى مع قوة المقام ورهبة المكان وضخامة الموقف.

3- **إيقاع القوافي**

في البداية يجدر الذكر إلى وضع تعريف لمصطلح القافية، لا على سبيل تقرير ماهو مقرر وا إنما ضرورات البحث العلمي التي تقتضي ضبط المصطلح، ولعل تعريف الخليل يكون أقرب إلى ماهو متداول، حيث عرفها بقوله: "القافية هي آخر حرف من البيت، إلى أول ساكن يليه، مع الحركة التي قبل الساكن[1]"، فالقافية بهذا التعريف صورة موسيقية مجردة،لاتظهر إلا بعد أن تُكسى بالألفاظ، وهو ماذهب إليه عز الدين إسماعيل فاعتبر القافية: " تنسيق معين، لعدد من الحركات والسكنات، ذات الطابع التجريدي، الذي للأوزان[2]"، وهي بذلك صورة صوتية، في مستوى صور البلاغة، لأنها تمثل التوازن الأقوى في البيت الشعري، وتلاحم بشكل أو بآخر بين أبيات النص.

إن إيقاعات القوافي تتفاوت فيما بينها، مثلما تتفاوت إيقاعات الأوزان،و الإيقاع الذي تحققه القافية، مرجعه الجانب الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي فمن الجانب الصوتي، تلتزم فيه القافية بتكرارعدد من الأصوات، في نهاية الأبيات، وهذا ما يجعلها بمثابة الفاصلة الموسيقية، التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بها عند التردد الذي يطرق الآذان، في نقرات زمنية منتظمة، ومن الجانب الفني، فإنها تضبط مقادير الأبيات في القصيدة. لقد احتفى العرب القدامى بالقافية في الشعر، وعنوا بتجويدها، فهي كالسجعة في النثر، حيث يرى ابن جني "أن العناية في الشعر بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع ذلك... وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أَمَس، والحشد عليها أوفى[3]"، كما يكشف حازم **القرطاجني** وظيفة أخرى للقافية، وهي الوظيفة النفسية، "حيث

---

[1]–الخليل بن أحمد الفراهدي. الحروف. تح/ رمضان عبد التواب. جامعة عين شمس، القاهرة، 1969. ص: 147

[2]–عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد، ص: 213

[3]–ابن جني. الخصائص. تح، محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، لبنان، ص: 84

لايجب أن ألا يُ وقع فيها، إلا مايكون له توقع من النفس، بحسب الغرض، وان يتباعد بها عن المعاني المسنُ ودة، والألفاظ الكريهة[1]"، لأنها الأبقى في آذن السامع، بما يحمله من موسيقى، تستأنس لها الأذن، وتطمئن لها النفس.

تتجلى قيمة القافية، في التكرار الصوتي المنتظم، وتقف عندها موجة إيقاع البيت، وهي تحمل وظيفة تنظيمية، داخل التشكيل العروضي للقصيدة، لأن الالتزام بقافية واحدة، تتكرر في نهايات أبيات القصيدة تفرض التقيد بشروط صوتية معينة، وكذلك اختيار الكلمات، التي تنتهي بروي واحد، مع إيراد هذه الكلمات متفقة في البنية الوزنية، وخاضعة لنسق نحوي، يضمن الحفاظ على حركة الروي، ويكون ذلك مصاحبا بالانسجام الدلالي، الذي يتجاوز دلالات النص العامة. وتتضح الوظائف الصوتية والتركيبية والصرفية، ثم الدلالية للقافية، في حديث النقاد العرب القدامى، عن عيوب القافية، والتي تنتج أساسا عن خرق الشاعر، لأحدى الوظائف السابقة.

ومن هنا جاء اختلاف العروضيين، في تحديد القافية، فقد عدها الخليل بن أحمد الفراهدي كما سبق، بأنها" آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[2]"، كما عرفها الأخفش، "بأنها آخر كلمة في البيت[3]"، واختصرها الفراء، "بأنها حرف الروي[4]"وا ٍن كان الرأي القريب إلى إعطاء المساحة الكافية للقافية، هو الذي يرفع من المستوى الإيقاعي فيها، واعتماد الأصوات المجاورة للروي، - وفق تعريف الخليل – فهو يكشف عن التشكيلات الإيقاعية للقافية، التي تعتمد على التنوع، والتناسب، والتوافق، فإن تردد صوت قبل الروي، في أبيات متتابعة يحول الإيقاع، من المستوى الإفرادي المقصور على صوت الروي، إلى مستويات، ثنائية، وثلاثية، يمكن أن نسميه

---

[1]–حازم القرطاجني. منهاج البلغاء، ص: 276

[2]-محمود مصطفى. أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية. ط1. عالم الكتب، لبنان، 1996. ص: 189

[3]–الأخفش سعيد. القوافي. تح، أحمد راتب النفاخ، ط1. دار الأمانة، لبنان، 1975. ص: 52

[4]–أحمد كشك. القافية تاج الإيقاع الشعري. ط1. المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، 1405هـ. ص: 58

بالإيقاع المزدوج، فتتشكل القافية من وحدات صوتية مؤلفة من إيقاع الروي،وا يقاع الأصوات المجاورة للروي، ويخلق هذا الازدواج، سلاسل إيقاعية، "تضفي على النص موسيقى خارجية، متميزة، ومائزة[1]".

إن للقافية، خصيصة شعرية، إنشادية جوهرية،وهي تُناغم الوزن، كما يشترك الوزن معها في تحقيق البعد الإيقاعي الثابت، الذي بدوره، ميزة ذاتية يتصف بها الخطاب الشعري، و"القافية تمنح القصيدة بعدا من التناسب والتماثل، يضفي عليها طابع الانتظام النفسي، والموسيقي، والزمني[2]"، فهي أشبه بالفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها بنفس المساحات الصوتية، والزمنية، فقد اشترط قدامة بن جعفر، "أن تكون القافية معلقة بما تقدم من المعنى، وملائمة لما مر فيه[3]"، فالشاعر القديم التزم وزنا واحدا، وقافية واحدة، باعتبارهما من الثوابت الشعرية، في النظم القديم، وخص العرب القافية بالأهمية التناسب، من الجانب الموسيقي، حينما فصلوا في الكلام على إمكانيات "تكيفها مع الغناء والحداء، ومع غيرها من أشكال التوقيع والتجنيس[4]"، فهي إذن في الأول، خاصية إنشاديه (موسيقية ) وثانيا أن تكون جزءا عضويا من سياق البيت، تتفق مع وزنه ومعناه.

إن البحث عن جمالية تناسب القافية إيقاعيا، يفصح عن التماثل والانسجام الذي تُختتم به أبيات القصائد، فتناسب القافية ينهض مع حركة الوحدات الصوتية، التي تؤلف عناصرها، "والمتمثلة في الصوائت وتركيبها الوظيفي[5]"، وهذا ما ذهب إليه سليمان البستاني، في "أن العربية لايصلح شعرها، بدون قافية، لأنها لغة قياسية رنانة، يجب أن يراعى فيها القياس والرنة، وفيها من القوافي المتناسبة، مايتعذر وجود نظيرها في سائر

---

[1]–محمد العياشي. نظرية الإيقاع العربي. ط1. دار الكتاب العربي. دمشق، سوريا، 1986. ص: 90

[2]–المرجع نفسه، ص: 92

[3]–قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، ص: 64

[4]–محمد العياشي. نظرية الإيقاع العربي، ص: 88

[5]-المرجع نفسه، ص: 91

[4]–سليمان البستاني. مقدمة ترجمة إلياذة هوميروس. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، د ت، د ط. ص 23

اللغات[4]"، فتناسب القافية جزء من حدود الإيقاع الحاصل بين توالي الوحدات، إلا أنها تحتل الصدارة في مسارات الضبط، وتوجيه، الانسجام الصوتي، صوب إثراء الجانب الوظيفي للنغم، ووحدة المعنى، وتركيب القصيدة.

فالقافية بوصفها أصواتا، تتكرر على نحو متناسب، في أواخر الأشطر، فهي بذلك تشكلجزءً من بنية الموسيقى الشعرية، وبه أصبحت لازمة من لوازم الشعر العربي، "فيؤدي التخلي عنها إلى ضعف إيقاع الشعر، لذا يجب الالتزام به[1]"، على الرغم من أن القافية ليست مقصودة لذاتها، بقدر تأديتها للوظيفة الإيقاعية الجمالية، بل أيضا تعيد التوازن الكلي، الذي نشعر به لدى قراءة النص وهذا ماترجمه اهتمام النقاد والعروضيين العرب بالقافية، فقد أشار ابن جني إلى هذا الاهتمام في قوله: "ألا ترى أن العناية بالشعر، إنما هي القوافي[2]"، بل عدها العرب كيانا مستقلا عن الوزن، لهذا كان الفصل بين علمي العروض والقوافي، إلا أن هيكلتها المندمجة في الوزن، ترفض هذا الفصل والتحييد، لأن القافية "لا تنحصر وظيفتها في التكرار الصوتي فقط، بل تتسع لتربط بين أجزاء القصيدة، وجعلها كيانا مؤسسا على تلاحم الوحدات المكونة له[3]"، مايجعل للقافية في النص الشعري وظيفة مزدوجة، أولها: الوظيفة الإيقاعية، بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين فيعمل على استدعاء متشابهاته من المفردات أو الأصوات، وثانيها: دلالية من خلال نظام المفردات المشكلة للمعنى، وهذا ما يجعل القافية البؤرة الإيقاعية، التي تلتقي بها جميع الخطوط، التي تتركب منها النص الشعري، فالقافية تمثل قمة الإيقاع الصوتي في البيت الشعري، "فهي لاتمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر وإنما همزة

[1]–جلال جهاد. جماليات الشعر العربي. ط1. مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007. ص: 109

[2]–ابن جني. الخصائص، ص: 84

[3]-محمد عوفي عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية. ط1. مكتبة الخانجي، مصر، 1977. ص: 46

وصل بين البيتين[1]"، ناهيك عن ارتباطها بالقواعد الصرفية والنحوية، لتقوم بدورها الإيقاعي والدلالي الصحيحين.

كما تنفرد القافية بالوضوح السمعي، بمعنى وصول أصوات الحروف واضحة إلى السمع، مع الاعتماد على صفات الأصوات المشكلة لها، "فليست كل الأصوات على السواء، في نسبة الوضوح السمعي، فيعضها أوضح من بعض[2]"، ولكونها خاتمة البيت إيقاعيا، من شأنها أن تكون مستوفاة لقوة الصوت، وما يساعد على قوة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة؛ كما يجب ان يكون لهذا التكرار ارتباط بروي القصيدة، الذي يعمل بدوره على زيادة الوضوح السمعي لذلك الحرف. كما لايجب إغفال الأثر النفسي للقافية، في وقعها على المتلقي، حيث لايبلغ تأثيرها القوي، إلا إذا ربطت بين الصوت والشاعر.

وهذا ماذهب إليه حازم **القرطاجني** بقوله: "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها... فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس[3]"، فالصلة بين إيقاع القافية، والأثر النفسي، تزيد من قيمتها الشعرية، فالتأثير على المتلقي من خلال إدراك العلاقة بين صورة القافية – كتشكيل موسيقي – وبين الحالة النفسية الشعورية، كون الموسيقى تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها، ومن ثمة لابد من اختيار الكلمة الأخيرة المناسبة لذلك الانفعالوا ٍلا فقدت القصيدة وحدتها الصوتية المتماسكة وترابطها الواضح، وهي لا ترتبط بالبيت الشعري من جانب البناء الصوتي فقطوا ٍنما لها بعدها المعجمي، الذي يجعلها ترتبط به دلاليا أيضا.

**1-2- القافية بؤرة الإيقاع**

---

[1]-المرجع السابق، ص: 51

[2]-المرجع نفسه، ص: 54

[3]-حازم القرطاجني. منهاج البلغاء، ص: 280

تتضح وظيفة القافية سواء الصوتية، أو التركيبية أو الصرفية، أو الدلالية، في حديث النقاد عن عيوب القافية، التي تنتج أساسا عن خرق الشاعر لأحدى الوظائف السابقة، فالوظيفة الصوتية للقافية، شملها حديث النقاد حينما تطرقوا إلى حروفها، فقسموها إلى أنواع "وفق الحركات التي تكونها، ووفق اختيار الشاعر لحرف الروي، واضعين لكل حرف موسيقى خاصة به[1]"، وبناء على هذا المكون الصوتي، أمكن تحديد أنواع القافية في قسمين رئيسين، هما: القافية المقيدة، والقافية المطلقة بأنواعهما، ويعتمد هذا التحديد على حرف الروي، كوحدة صوتية، عليها مدار العناصر الأخرى، كما يعتبر هذا التحديد أبسط مظاهر القافية، وأقلها كثافة صوتية. غير أن كثافة القافية الصوتية تزداد وضوحا، عند التزام عناصر أخرى، ماقبل الروي وبعده، كالردف والتأسيس قبل الرويوإ شباع حر ف الروي.

لقد وضع القدامى شروطا تساعد الشاعر على اختيار قوافيه، وهي التي تحقق الموسيقى المؤثرة فتنبهوا إلى خاصية حرف الروي الصوتية، فقسموا القافية إلى ثلاثة أقسام سموها: الذلل، والنفر، والحوشي، وأفاضوا في شرح كل قسم، مع الاستشهاد بالحروف المناسبة لكل قسم، والتحذير من الحروف الحوشية التي لاتحقق الإيقاع المؤثر في المتلقي.

أما المحدثون فقد استطاعو ا الاتكاء على مباحث الصوتيات، فحددوا الأصوات التي تصلح كروي، والأصوات التي تخلو من عناصر الموسيقى، وأقروا بأن تناسب القافية هو جزء من حدود الإيقاع، الحاصل من توالي الوحدات النغمية في النص، ناهيك على أنها تمثل الصدارة في مسارات الضبط، "وتوجيه الانسجام الصوتي اتجاه إثراء الجانب الوظيفي، لوحدة المعنى، وتركيب القصيدة[2]"، فالقافية فواصل صوتية، وتكرارها جزء من بنية الموسيقى الشعرية، كما أنها رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها، فبدونها

[1]-أحمد كشك. القافية تاج الإيقاع الشعري، ص: 61

[2]–عبد الله الطيب. المرشد في فهم أشعار العرب، ص: 46

تتشتت هذه العبارات وتتباعد، ولعل "هذا مايجعلنا نعيد للوزن والقافية هذا التوازن الكلي، الذي نشعر به لدى قراءة النص قراءة متأنية[1]". إن القافية ليست مقصودة لذاتها، بقدر تأديتها وظيفة إيقاعية جمالية، فتؤدي بذلك دورا إيقاعيا، مع العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، فتداخل المكون الصوتي، والتركيبي والمعجمي في القافية، يجعلها البؤرة الإيقاعية التي تلتقي فيها جميع الخطوط الأفقية والعمودية، التي يتركب منها النص الشعري، وهي النقطة التي تجتمع فيها أنغام الشعر. فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، فهي لاتمثل خاتمة البيت فقط كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة وصل بين البيتين، فبروز القافية بوصفها محطة تتوالى فيها الحركات المتناغمة في البيت الشعري، تمثل أيضا الوصل بين أبيات القصيدة، وهو ما يمثل حالة الاستقرار الإيقاعي فيها، من خلال التقاء المحورين الأفقي والعمودي فيها، مايجعلها بؤرة إيقاعية تعبر عن ارتباط البيت الشعري مع الأبيات الأخرى المشكلة للنص الشعري.

كما تتميز القافية باعتبار موقعها في نهاية البيت، بقدر كبير من الوضوح السمعي، الذي يساعد على الاستقرار الإيقاعي، وجعلها بؤرة للإيقاع في النصوص الشعرية، فتصبح نقطة تتمركز فيها الخاصية الصوتية، فتكون على مستوى عال من الوضوح السمعي، الذي تعتمد عليه النصوص الشعرية للإيحاء بمدلولاتها، وكون القافية تمثل خاتمة البيت إيقاعا، لابد أن تكون مستوفاة للصوت، "الذي يكون حاملا للنغم أو على درجة عالية من الجهر والوضوح السمعي[2]"، ومن هنا يأتي دور حرف الروي في زيادة درجة السمع والوضوح.

والقافية هي لفظ ومعنى وصوت، فهي لفظ عند من اعتبرها كلمة، ومعنى عند من اعتبرها، تنتهي عندها التدفقات الدلالية، وصوتا عند الخليل، الذي حددها بالحركات والسكنات، لذا يتخذ الشاعر من الملفوظات اللغوية وتضاريسها الممكنة، ما يؤمِّن له

[1] –عبد القادر عبد الجليل. هندسة المقاطع الصوتية. ط1. دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، 2010. ص: 82

[2] –عبد الفتاح صالح نافع. عضوية الموسيقى في النص الشعري. ط1. مكتبة المنار، الأردن، 1985. ص: 79

عملية اختيار القوافي المناسبة، فأجاز العروضيون "أن تأتي القافية مكونة من كلمتين أو كلمة أو نصف كلمة[1]"، كما تمثل القافية كثافة صوتية واضحة تزيد من استقرار البيت الشعري، وتربطه بالأبيات الأخرى، فنجد الجراوي في هذه القصيدة قد نوع من القافية، فاختلفت القيم الصوتية التي صاحبتها (الكامل):

أدركْــــتَ آمال الــشــريعة في العـِدَا *** وتَرَكْـــــتَ نظْمَ جمـــوعهِـمْ مُتَبَــددَا[2]

وكَفَـــــفْتَ من دون المَدَى جَمحاتِهمْ *** مــن بَعْــدِ ما رامُوا المـــزيدَ على المَـــدَى

وثِــــــتْ عزائمُهُــــــمْ عزائمُـكَ التي *** أغْــنَـــتْ عنِ الأسيـافِ أنْ تُتـقَلــدَا

وتَضَـحْضَـحَتْ فِرَقا بحُـرُ جُيُوشِهِـمْ *** لمـا أتـاهُــمْ بَـحــرُ جَــيْـشَكَ مُـزْبِدَا

ألقُـــوا بِأيديـــهمْ مَخــــافةَ صَــوْلَةٍ *** تَســــتأصِـلُ الأدنَى بِـــهـا والأبـعَــدَا

واستَسلموا إذْ لمْ يَـرَوا تحـتَ الثــرَى *** نَـفَـقًــا ولا فــوقَ الـثريـا مَــصْـعـدا

مـــاجــاءتِ الدنيا بمثــلكَ نـــاصــرًا *** للـدين مـنـصُــرَاللــواءِ عـــلى العِـــدَا

أعـلى الملوك يـدًا وأمنـعُـهُـمْ حِـمَى *** وأعـــمــــهُمْ صَفْــحًا وأبعَـــدُهُمْ مدى

| الكلمة | القافية | نوعها باعتبار المعجم |
|---|---|---|
| تبددَ ا | . دَ ا | جزء من كلمة |
| ى المَ دَ ى | مَ دَ ى | كلمة وحرف من الكلمة السابقة |
| قلدَ ا | لَدَ ا | جزء من كلمة |
| بِدَ ا | بِدَ ا | كلمة |
| عَ دَ ا | دَ ا | جزء من كلمة |
| . عْ دَا | صعدَ ا | كلمة |
| ى العِ دَ ا | .عْ دِ ا | كلمة وحرف من كلمة سابقة |
| هُ مْ مدى | مَ دَ ى | كلمتان /ضمير الجمع + كلمة/ |

[1] -سيد بحراوي العروض وا يقاع الشعر العربي، ص: 89

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 73

تمثل القوافي السابقة أنماطا مختلفة، فمنها ماجاء كلمةُ ردِدا ومَ صعَ دا – أو جزء من كلمة –بدد َا وأبعدا، أوجاء بزيادة حرف من الكلمة السابقة – لـ المدى وهم مدى – فكانت الموازنة بين القوافي، وهو جزء من إيقاع البيت. والقافية بأنواعها المعجمية يوحي بأنها تعيد تنظيم المستوى المعجمي لهذه الكلمات، بما يناسب اللحظة الإيقاعية في القافية، فيجعلها بؤرة إيقاعية تنصهر فيها الكلمات، وفق التنظيم الإيقاعي للبيت الشعري، فهي تجمع روافد التشكيل الشعري اللغة/الإيقاع، وهذا يؤدي إلى جعل القافية تعمل على زيادة الإشباع السمعي لدى المتلقي، كما أن كلمات القافية من أصول صرفية ونحوية متنوعة، جمعتها القافية بأسلوب منظم، وربطتها بدلالات القصيدة، لتخدمها إيقاعيا ودلاليا، فتفرقت الحروف المكونة للقافية، كما بدد الموحدون جيوش أعدائهم، وتنوعت بتنوع وسائل الفتك بالأعداء.

إن القافية في القصيدة السابقة تتنوع فيها الأنماط، بين كلمة وجزء من كلمة وبالزيادة بحرف عن الكلمة، وهذا يصنع موازنة بين القوافي، وبأن القافية تعيد تنظيم المستوى المعجمي لهذه الكلمات، بما يناسب اللحظة الإيقاعية للقافية - كما قلنا سابقا- فتصبح بؤرةً إيقاعية، تلعب فيه الكلمات دورا بارزا ومميزا، كما يمكن النظر إلى عناصر القافية في النص السابق، على أنه نقطة تقاطع في بنية الإيقاع الخارجي، في حركته الأفقية والرأسية، بالرغم من انتماء القافية إلى جسد الوزن، إلا أن هذا الأخير– بالإضافة إلى أهميته - "كعنصر ربط بين البنية العامة من داخلها وخارجها[1]"، فإنه يلتقي مع القافية في إيقاعاته، ومع نهاية البيت الشعري في دلالاته،ما يجعل القافية تر تبط ارتباطا زمانيا - مع الوزن – ومكانيا مع المعنى - في آن واحد، فتمددت القافية في البيت الأخير، تمدد صيت الموحدين، سواء بانتصاراتهم أو بجود وكرم خلفائها، فامتد إيقاع

[1]-محمد عبد المجيد. العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري، ص: 58

القافية مصاحبا امتداد الدلالة. إلا أن القافية، لاتمثل وزن الضرب دائما، بل هي صوت آخر في النص الشعري يقول الجراوي من الخبب:

بِبَـــسِيــطِ العَالَمِ تَعْتَـضِدُ *** وعــلى مَـعْبُـودِكَ تعــتمِـدُ[1]

0/// 0/0/ 0/// 0/// *** 0/// 0/0/ 0 /0/ 0/// 0///

فَعِلُن فعْلُن فَعِلُن فعِلُن *** فعِلن فعْلن فعِلن فعِلن

ما ضَرَّ عُلاكَ وقَـدْ بَـهَـرَتْ *** مـنْ يَحْجُبُـهُ عنـها الـرمَـدُ

0/0/ 0 /// 0// 0/// *** 0/0/ 0/// 0/0/ 0///

هذه الأبيات من بحر الخبب وضربها (علنْ إذا جاءت صحيحة) والضرب لايمثل صوت القافية، فهي مستقلة عن الوزن، فمن خلال الجدول الآتي يتضح:

| الضرب | القافية |
| --- | --- |
| تمدو | ـِتْمدو |
| رمدو | مَـ دَ دُو |

إن القافية في هذا النص، تمتلك استقلالا عن الوزن، لأن الضرب يعتمد على تكرار التفعيلة الأخيرة، مع تحديد عدد الحروف، أما القافية فهي تعتمد على الأصوات المتكونة من الساكنين، مع الحرف السابق لهما، لهذا فهي لاتعتمد على عدد محدد من الحروف، فالقافية تأتي في مؤخرة البيت الشعري، من خلال اختراقها للوزن الشعري، فهي في هذين البيتين تمثل جزءا من التفعيلة الأخيرة في البحر. لقد سبق أن ذكرنا عند الحديث عن القافية، أنها تعمل على الوضوح السمعي،فتكون نقطة التقاءٍ بين الوقف في نهاية البيت، والحركة التي تعبر عن بدء بيت جديد، فتتمركز فيها الخاصية الصوتية، فتكون على مستوى عالٍ من الوضوح السمعي، وهذا يعني وصول أصوات الحروف واضحة إلى السمع، لكنه يعتمد على صفات الحروف التي يتضمنها البيت الشعري ويتوقف الوضوح

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 68

السمعي على بعض تكرار بعض الحروف، التي لها خاصية سمعية عالية تميزها عن غيرها، فعندما نقرأ أبيات الجراوي من الكامل:

ضَـرَبَتْ عـليكَ لِـوَاءَهـا الـعـلـيـاءُ *** في وصْـــفـــكَ الــشـــعـــراءُ[1]

وقَضَى الذي أعطاكَ سَعْــدًا مُقْبِلا *** ألا يُـفـرِقَ حــاســديــكَ شَــقَـاءُ

ماشَك ذُو النظرِ الصــحيحِ ولا امترَى *** أن الـورَى أرضٌ وأنـــت سَـــمـاءُ

الأمْــرُ أمْــرُ اللَّهِ لـيـس يَـضُـــرهُ *** مـا حـاولَـتْ مـن كَيْـدِهِ الأعدَاءُ

والحَــق أبـــلجُ والمعَـــانِدُ عَيْنُــه *** عَـمْـيـاءُ عـنْـهُ وأذْنُـهُ صـمـــاءُ

فإنه يعبر عن توافق إيقاعي دلالي، بين مضمون القصيدة وشكلها، فهو يختار لنفسه قافية مشفوعة بحرف الهمزة، وبتتابعها في هذه الأبيات، يشعر المتلقي بأنه يسمع الصوت من جهة، ويبصره من جهة أخرى، ولم يكن هذا الوضوح السمعي ليتحقق لولا أن الشاعر لاءم بين الحرف الأخير من القافية، وبقية الأصوات المكونة للجرس الإيقاعي للقصيدة، فتعددت الأصوات المضمومة، شأنها شأن حركة الحرف الأخير من القافية- العلياءُ الأمرُ أمرُ -يضرهُ –الحق أبلجُ المعاندُ عينهُ عمياءُ –عنهُ –أذنهُ أرضٌ ، فأدى ذلك إلى تراكم صوتي، يسعى إلى زيادة الوضوح السمعي للقافية، إذ لاتقف فعالية القافية عند حرف الروي فحسب –الهمزة-، بل تمتد إلى بقية الأصوات، التي تتشكل منها القافية، كما هو شأن الحروف المكونة لها، خاصة ألف الردف المصاحب لها، وبقية الحروف التي تتشكل منها القافية، فهي كلها تساهم في فعالية إيقاع القافية، كما أن حركة الحرف الأخير من القافية –وهي الضمة -، يسعى بشكل كبير في زيادة الوضوح السمعي، وزيادة الاستقرار الإيقاعي في القافية. ولا يمكن أن نهمل في دراستنا للقافية في شعر الجراوي،ما للتصريع من أهمية في توضيح الترابط الدلالي و الإيقاعي معا، يقول الجراوي من الطويل:

---

[1]-المصدر السابق، ص: 32

أَحاطَتْ بغَاياتِ العُلا والمفاخِرِ*** على قدَمِ الدنْيَا هلالُ بــنُ عامِرِ[1]

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// *** 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

مفاعلن مفاعلن

وقال أيضا في مقدمة القصيدة الرائية من الكامل:

أَعْلَيتَ دِينَ الوَاحِـدِ القَـهــارِ*** بالمَـشرِفِـيـةِ والقَـنَـا الخَـــطـارِ[2]

0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/ *** 0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعِ لْ متْفاعلْ

لقد صنع التصريع في هذه الأبيات نوعا من التراكم الإيقاعي، لأنه وقف إيقاعي واضح في النص، لذا يسمي العروضيون الشعر الخالي من التصريع بالمصمت، وهو الذي تُرك فيه التصريع والتقفية، فالتصريع بالمفهوم الحديث يكسر حاجز التوقع عند المتلقي، ويلفت انتباهه، لأنه يشكل قافية داخلية، تنظم موسيقى البيت، وتوزعها بشكل منتظم، حتى تسلمها للقافية النهائية، فقد لعب التصريع في البيتين السابقين، دورا إيقاعيا حينما توافق الضرب والعروض في الحروف، قهار –خطار ثم في اشتراكهما في حرف واحد في نهاية الكلمة –الراء – جعلهما أشبه بنغمة إيقاعية مزدوجة، على أزمان متساوية، وهو مايجعل التصريع عنصرا فاعلا في إيقاعية النص الشعري، و"قيمة صوتية"، " تتولد من توازن عروضي – الضرب والعروض على وزن واحد – وتقابل موقعي، وتماثل في التقفية[3]"، فالتصريع عندما يتصدر القصيدة يشبه مقدمة موسيقية خفيفة، تلهب إحساسنا، وتهيئنا للاستماع إلى القصيدة، وتدلنا على القافية التي اختارها، من الشطر الأول من القصيدة، وبالتالي يخدم التصريع الجانب الإيقاعي، بنغمته المتساوية بين الضرب والعروض، سواء في الوزن أو الحرف الأخير، وكذا يخدم الجانب الدلالي، بتهيئة المتلقي

---

[1]-المصدر نفسه، ص: 50

[2]-المصدر السابق، ص: 51

[3]-ثائر العذاري التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة، من الريادة إلى النضج. ط1. رند للطباعة والنشر والتوزيع 1980. ص: 68

إلى التفكير في المعاني، بعد أن تشرب إيقاعات القصيدة من خلال التصريع في بداية القصيدة، والظاهرة التي لابد من التنويه، هي أن أغلب قصائد المدح عند الجراوي مسها التصريع في أول أبياتها.

ويمكن القول؛ إن كون القافية صوتا لغويا، يمكن أن يتحول إلى نغم موسيقي، عندما يتساوق لفظُهُ معناه، أو حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية، بأن يأتي بألفاظ مشجعة، أو يوازن بين مصرعي البيت، فهي بالتالي تحقق وظيفتين أساسيتين: أولهما الوظيفة الخارجية وهي الإيقاع، الذي بتحقق من خلال اختيار الحروف التي يكون وقعها أكثر تأثيرا على أذن السامع، وثانيها داخلية هي الدلالة التي يتوخاها الكاتب، ويطمح أن تصل المتلقي، في وضوح سمعي تؤثر فيه، فيتفاعل معها، والتحام الوظيفتين يعزز من دور القافية في بناء القصيدة، "فمن التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها[1]"لأنها وفي جميع الأحوال جزء من تركيبة لغوية، تؤدي درها الوظيفي، من خلال تميزها بأنها لغوية وصوتية ودلالية، ولايمكن فصل هذه المزايا لأنها أصيلة في القافية، وبها جميعا تؤدي دورها في التأثير على المتلقي، وتنقله إيقاعيا إلى مناخ النص.و هذا ماحاول البحث الوصول إليه من خلال نماذج متنوعة للقافية، مستقاة من ديوان الشاعر الموحدي **الجراوي**.

**5- إيقاع حروف الروي**

كثيرا مايُراد بالقافية حرف الروي فقط، كما ذهب قطرب في قوله: "إن القافية هي حرف الروي ويقدم حجة منطقية تقوم على ما تواضع عليه الناس، فيقولون قافية هذه القصيدة الدال أو الميم مثلا[2]"، وقد نحا هذا النحو كثير من النقاد العرب، مثل العقاد

[1] -محمد عبد الله القاسمي. التكرارات الصوتية في لغة الشعر. ط1. عالم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، 2010. ص: 243

[2] –الغذامي عبد الله. تشريح النص. ط1. دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987. ص: 23

والزهاوي والرصافي ونازك الملائكة وغيرهم. لا يمكن أن ننكر ما لحرف الروي من أهمية، فهو أهم حرف من حروف القافية، وركيزتها الأساسية، ولا تعني القافية شيئا بدونه، وهو أهم وحدة صوتية فيها، و"آخر ما يُطرق الآذان من البيت، فلا يكون الشعر مقفى، إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في آخر الأبيات[1]"، وتكرار الحرف فيها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهو بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع المتلقي ترددها، وتستمتع الأذن مثل هذا التردد، الذي يتكرر في فترات زمنية منظمة، وبعد عدد من المقاطع، ذات نظام خاص يسمى الوزن.

كما يلعب تكرار حرف الروي في الأداء الموسيقي، دور المرجعية الصوتية، حيث يفرض حرف القافية هيمنته، على سائر تشكيلات الأبيات الصوتية، فتصطبغ الأبيات بخواصه، فتصبح خصوصية الصوت أساسا لبناء نغم البيت أو القصيدة. كما أن "الوظيفة البنائية لحرف الروي تشكل ثابتا إيقاعيا، يشد مفاصل القصيدة، بنهايات موسيقية مريحة[2]"، فلا يمكن فصل إيقاع حرف الروي عن القصيدة، لأنها مؤسسة على تكرار الحرف مع صوته بانتظام، فهو يمارس دورا توحيديا، "فضلا عن تشابكه وتقاطعه مع السمة العامة للعمل الشعري[3]"، سواء من جانبه الموسيقي، أو الدلالي، وقد توزع حرف الروي على مجوع القصائد والمقطوعات الشعرية في ديوان الجرواي وفق الجدول الآتي:

- جدول رقم 1 حروف الروي حسب توزيعها على القصائد والمقطوعات:

| الرقم | روي القافية | عدد النصوص | أرقامها في الديوان |
|---|---|---|---|
| 1 | النون | 9 | 46-47-48-49-50-51-52-53-54 |
| 2 | الميم | 8 | 38-39-40-41-42-43-44-45 |
| 3 | الراء | 7 | 19-20-21-22-23-24-25 |

[1] المرجع السابق، ص: 28

[2] تبرماسين عبد الرحمان. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص: 106

[3] حازم علي كمال الدين. نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية. ط1. مكتبة الآداب، القاهرة، 2007. ص: 129

| 4 | اللام | 7 | 31-32-33-34-35-36-37- |
|---|---|---|---|
| 5 | الدال | 6 | 13-14-15-16-17-18 |
| 6 | الباء | 5 | 3-4-5-6-7 |
| 7 | التاء | 3 | 8-9-10 |
| 8 | الهمزة | 2 | 1-2 |
| 9 | الحاء | 2 | 11-12 |
| 10 | الفاء | 2 | 27-28 |
| 11 | العين | 1 | 26 |
| 12 | القاف | 1 | 29 |
| 13 | الهاء | 1 | 1 |

- جدول رقم 2 نسبة استعمال حرف الروي في ديوان الجراوي

| الرقم | الحرف | نسبة تردده في الديوان | عدد القصائد والمقطوعات |
|---|---|---|---|
| **01** | **النون** | **16، 66** | **9** |
| **02** | **الميم** | **14، 81** | **8** |
| **03** | **الراء** | **12، 96** | **7** |
| **04** | **اللام** | **12، 96** | **7** |
| **05** | **الدال** | **11، 11** | **6** |
| **06** | **الباء** | **9، 25** | **5** |
| **07** | **التاء** | **5، 55** | **3** |
| **08** | **الهمزة** | **3، 70** | **2** |
| **09** | **الحاء** | **3، 70** | **2** |
| **010** | **الفاء** | **3، 70** | **2** |
| **111** | **العين** | **1، 85** | **1** |
| **112** | **القاف** | **1، 85** | **1** |
| **13** | **الهاء** | **1، 85** | **1** |
| | **المجموع** | | **54*** |

- نسبة استعمال الجراوي للحروف الروي جدول رقم 3

*لمْ تُصنف مخمسة الجراوي في رثاء علي بن أبي طالب لأنه لم يلتزم فيها بقافية واحدة

| عدد الحروف العربية | عدد حروف الروي عند الجراوي | النسبة |
|---|---|---|
| **28** | **13** | **46، 42** |

من خلال الجدولين السابقين رقم **1و2**، يبدو لنا أن **الجراوي** استثمر أهم حروف اللغة العربية، شأنه شأن الشعراء المغاربة عموما (جدول رقم 3)، وهي الحروف التي لم تخرج عن الخصائص الإيقاعية التي رسمها علم العروض العربي، فكانت الرتبة الأولى لحرف النون بنسبة **16**، **66** في المائة ثم الميم بنسبة **14**، **81** في المائة، ثم الراء بنسبة **12**، **96** في المائة ثم اللام **12**، **96** في المائة، ثم الدال بنسبة **11**، **11** في المائة ثم الباء بنسبة **9**، **25** في المائة، ثم التاء بنسبة **5**، **55** في المائة، أما الهمزة والحاء والفاء فترددت بنسبة **3**، **70** في المائة،وتتأخر حروف العين والقاف و الهاء بنسبة **1**، **85** في المائة. وبهذا يكون الشاعر قد استعمل ثلاثة عشر حرفا من مجموع ثمانية عشر حرفا بنسبة **46**، **42** في المائة، جدول رقم **3**. ويكون بذلك قد درج على نهج سابقيه من الشعراء، في البناء الصوتي لحروف الروي، فهو متمكن من صناعته الشعرية، بما يمتلك من إمكانات عالية سواء أكانت لغوية أم موسيقية. فحروف (النون والميم والراء واللام والدال والباء والعين) أكثر دورانا في الديوان، وتتميز بسهولة النطق،ولا تُجهد القارئ عند إنشادها، وهي"تُعد أوضح من جميع الصوائت[1]"، لأنها تشترك مع الحركات في خاصية سمعية هامة، كما نلاحظ أن اثنين من هذه الحروف، "لا تفارقها الغنة بحال من الأحوال[2]"، وهما الميم والنون، وهي صفة تقوي من رنين الصوت، وتكسبه عذوبة في النطق، كما جاءت من الصوامت المجهورة، والسبب الذي جعل اختيار الجراوي لهذه الحروف بما تمتاز بها من خصائص الجهر والسهولة والعذوبة يرجع في نظرنا إلى رغبة **الجراوي** في إسماع صوته القوي للخليفة أولا، ثم للمستمعين حول الخليفة ثانيا؛ ففي قصيدة يمدح فيها الخليفة الموحدي، تسمع جلجلة صوت الروي وقوة الإيقاع التي تصاحبه، تقرع آذان المستمع

[1]-ناهد الموسوي. علم الأصوات اللغوية، ص: 221

[2]–الغنة صوت يخرج من الخيشوم، وهي صفة ثابتة للنون والميم، في جميع أحوالهما. عبد الرحمان الجمل. المعنى في علم التجويد. ط3، مكتبة الآفاق، غزة، فلسطين، 1999. ص: 99

وتجبره موسيقاها على التفاعل معها، ومن حيث انسجامها مع الوزن، فإن الطويل والكامل والبسيط، أكثر استيعابا لها، لما تتيحه تفاعيلها من إمكانيات إيقاعية، يستجيب لها بناء الألفاظ. يقول في مدح السلطان يوسف بن عبد المؤمن وتهنئته بالنصر على النصارى من الكامل:

عنْ أمرِكُمْ يَتَـصرفُ الثـقـلانِ *** وبنصرِكمْ يتعـاقَبُ المـلـوَانِ[1]

وبما يَسُوءُ عدوكمْ ويـســركـمْ *** تَتَـحَرَكُ الأفــلاكُ في الـدورانِ

جاهدتمْ في اللَّهِ حــق جــهادِهِ *** ونــهـضْتُـمْ لحمايـةِ الأيـمـانِ

وتركتم أرضَ العِداى وقُلوبَكُمْ *** في غـايةِ الرجـفَـانِ والـخـفـقانِ

أشاع حرف الروي (النون) في الأبيات السابقة في جسم القصيدة إيقاعا مميزا، لما للحرف من قيمة صوتية، تناسب جو القصيد وهو المدح، وتتيح للشاعر اختيار الكلمات القويةوتجعل القصيدة ذاتُ إيقاع عالٍ ، لجمالية صوت النون، وقدرته على الامتداد، ورسم أجواء مبهرة، تستطيع بتآلفها مع أفكار وجو القصيدة أن تعطي صورة صادقة عن معنى النص، "فهو حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة[2]"، يستطيع بمواصفاته أن يتماهى مع الدلالة المنشودة، ويكسب القصيدة القوة، تتفق والتجربة الشعرية، فيكون قويا شديدا وهو يصف الحرب والقتال وانتصار الموحدين في معاركهم بالأندلس، ويكون رخوا لينا وهو يمدح السلطان ويشيد بمناقبه وبطولاته، فتنسكب منها موسيقى قوية، قوة المعركة، ولينة رخوة، رخاوة ألفاظ المدح والتقرب من السلطان، وهو مايشكل تناغما بين إيقاع حرف الروي والمعنى المبثوث في ثنايا النص. ولايمكن الحديث عن حروف الروي، دون أن يتصل بالحديث عن الحركات، فهي التي تصنع فيها الإيقاع، وتحرك فيها الصوت، ارتفاعا وانخفاضا،وتمثلها أنواع القوافي في شعر الجراو ي من مقيدة ومطلقة،

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 68

[2]-محمد عوني عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية، ص: 94

حيث مثلت القوافي المطلقة ما نسبته **96، 29** في المائة، والمقيدة **3، 71** في المائة، بحيث لم تتردد القوافي المقيدة في ديوان الجراوي إلا ثلاث مرات، وهذا مؤشرعلى ميل الشاعر الجراوي نحو القوافي التي تتمتع بثراء إيقاعي من جهة، ورغبة في تقوية الوضوح السمعي من جهة أخرى، فجاءت وفق الجدول التالي:

| **عددالقوافي المطلقة*** | **51** | **96، 29** |
|---|---|---|
| **عدد القوافي المغلقة** | **03** | **3، 71** |

إن حركات الإطلاق تمثل حروف مدٍ ، عند الإنشاد، و"هي أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق[1] "، فقد تردد حركات الروي في ديوان الجراوي بين الضمة بنسبة 42، 60 في المائة، تليها الفتحة بنسبة 38، 88 في المائة، وأخيرا الكسرة بنسبة 29، 62 في المائة. ومن القصائد التي جاءت فيها القافية مغلقة قول الجراوي في هجاء القاضي أبي حفص بن عمر السلمي من الرمل:

فِتــيَـةٌ في فــاسَ تُــدعَى عَــمْرةً *** ذاتُ حُــســــنٍ ودلالٍ وخَـــفَــرْ[2]

نِـصْفُ السِن ولـكــن يـرُتـجَى *** رد مــا فـاتَ بتـســويـدِ الشـــعَــرْ

قــلْ لـها عـنــي إذا لاقَـيْـــتَـها *** قَوْلَـةً تـتـركُ صـدْعًا في الـحَـجَـرْ

احتكاما إلى واقع الدراسات الحديثة، فقد تم إعطاء حركات الروي دلالات عامة، فهي تقوم مقام الحاضنات الرمزية لبعض الدلالاتأو الحالات النفسية المو ُدعة في النص الشعري،فحركة الروي تُفسر أحيانا نفسيةَ الشاعر، "وتعلن عن طبيعته، ومزاجه في الحياة[3]"، وبناء عليه فقد ذهبوا إلى أن الكسرة تكثر في اللين والرقة، وتوحي بالانكسار، أما الفتحة فهي كالكسرة، أما الضمة فتكثُر في القوة والفخامة والشدة، "لذلك

---

*لم نتناول أنواع القوافي في دراستنا لإيقاع القافية، لأننا نرى أن حروف الروي تمثل إيقاعا خاصا فالقصيدة، والقافية المغلقةوالمفتوحة تُعرف من خلال حرف رويها وحركتها الأخيرة، لذا أدرجناها في هذا المجال.

[1] -إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 256

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 89

[3] -عباس عبد جاسم. الإيقاع النفسي في الشعر العربي. مجلة أقلام، العدد الخامس، 1985. ص: 663

يميل إليها شعراء الفخامة[1]"، وجاءت إحصاءات تردد الحركات على حرف الروي في ديوان الجراوي كالآتي:

| الحركة | عدد الترددات | النسبة المائوية |
|---|---|---|
| الضمة | 21 | 41، 10 |
| الفتحة | 16 | 37، 68 |
| الكسرة | 14 | 29، 61 |

وبناء على هذا الرأي، يكون الروي المضموم، مناسبا لشعر **الجراوي**، وملائما لشخصيته القوية، التي تقوم على مجالسة الخلفاء والحرص على أن يكون قويا في مدحه، وا إعلام الخليفة والرفع من شأنه بين الأمموا إسماع صوتهوا إشهار بطولاته وانتصاراته، كما أن حركة الضمة تدل على استقرار لفظ القافية، وتنتفي عنها صفة الخلل والاضطراب يقول الجراوي في مدح السلطان محمد الناصر من بحر الطويل:

لكَ النصْرُ حِزْبٌ والمقاديرُ أعْوانُ *** فَحَسْبُ أعَاديكَ انقِيادٌ وإذعانُ[2]

وما تعصمُ الأعداءَ منكَ حُصُونُها *** ولا الأسْدَ خَفانٌ، ولا العُصْمَ ثَهْلانُ

أنابَتْ إلى أمرِ الإلهِ مَيُرْقَةٌ *** فليسَ عليْهَا للشقَاوَةِ سُلْطانُ

لقدْ ألْبَسَ اللهُ الخِلافَةَ بَهْجَةً *** بِمَلِكٍ بهِ يُزْهَى الوجُودُ ويزْدانُ

مدائِحُهُ في الحالِ عِزٌ ورِفْعَةٌ *** وفَوزٌ عظيمٌ في المآلِ ورِضْوانُ

وما كل نجْمٍ كالدراري شُهْرةً *** ولا كلها في رِفْعَةِ القدْرِ كيوانُ

نظم **الجراوي** قصيدته على حرف الروي (النون) وهي من القوافي الذلل*، التي تمنح الشاعر مساحات كافة للامتداد بمعانيه وا إيقاعاته، واختار حركة الضمة لتصاحبه

[1] -إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 245

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 71

في هذا الامتداد، لما تتميز به من قوة وشدة وفخامة، فصاحبت الحركة المعنى، بالرفع من قيمة الانتصار، والرفع من شأن السلطان حتى علا على كل نجم، وسما عن كل عدو، فيشكل هذا التماثل الصوتي الذي تمثله حركة الضمة مع حرف الروي، في تحقيق الوحدة الموسيقية والدلالية، كما عززت حركة الضمة - بما تحمله في ذاتها من خاصية الجهر والشدة والقوة -، السمو بالمعاني التي تحملها ألفاظ القصيدة، لتتقاطع مع الإيقاعات القوية لحرف الروي، ليشكلا معا معزوفة قوية، تصل الآذان، وتؤثر في العقول. لقد صنع حرف الروي المضموم إيقاعا مرتفعا في بنية الصوت، متساوقا ومتجاوبا مع صدى النصر الذي حققه الموحدون، ورفعة الخليفة، وسمو مكانته، فحققت الضمة مع حرف النون فخامة الخطاب، فضلا عن إضفاء الجمالية الصوتية على حرف الروي النون الذي يُعتبر الأكثر دورانا على لسان **الجراوي**.

أما حركة الفتحة التي جاءت في المرتبة الثالثة، وهي أخف الحركات، فقد استمدت قوتها من ألف المد الذي صاحبها، فاحدث إيقاعا موسيقيا، صاحب المعنى المبثوث في ثنايا الألفاظ، وزاد في النغم الموسيقي التصريع الذي استهل به الشاعر قصيدته يقول الجراوي في مدح السلطان يعقوب المنصور، من البسيط:

بجد عزمِكَ نالَ الدينُ ماطلـبَا *** وأحجمَ الشركُ عن اقدامِهِ رَهَـبَـا[1]

وأيْقنتْ ملةُ الاسلامِ أن لـهَا *** بكَ الظهورِ على الأعـداءِ والغـلَبَـا

وأن أمركَ مستـولٍ على أمـدٍ *** من السعادةِ فاتَ العُجمَ والعَرَبَا

فقد جاءت الفتحة منسجمة مع المد، ليعلو صوت الشاعر، فوق ضعف الحركة، فيكون الإطلاق قويا، ليتماهى مع وحدة النص وروعة الإيقاع.

---

*الذلل :ماكثُر على الألسن من الحروف كاللام والراء والميم والنون والباء والسين والعين. والنفر: ماهو أقل استعمالا من غيره، وهي متوسطة الشيوع القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم، والحوشي اللواتي هُجر فلا تُستعمل كالذال والغين والخاء والشين والزاي والظاء والواو -إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر، ص: 275

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 45.

أما حركة الكسرة فقد جاءت في المرتبة الثالثة، في نصوص اتسمت بالخضوع والخنوع لأمر السلطان، والانقياد له، يقول الجراوي مادحا السلطان الناصر ومهنئا بالبيعة، من الكامل:

لهِجتْ بذكركَ السُنُ الممُداحِ *** وسَمَتْ بـذكركَ رُتْبَةُ الأمـداحِ[1]

أزْرَى ندَاكَ بكل بــحرٍ زاخِـرٍ *** هبــتْ عـليهِ عواصفُ الأرواحِ

بمحمدٍ وزَرَالمرى وبــما لـهمْ *** في كل يومٍ ندًى ويـومٍ كِفَاحِ

لقد برزت الكسرة ببساطتها، وسلاسة نطقها، ملائمة مع الفيض الشعوري النابض بالإحساس اتجاه الخليفة واعتلائه سدة الخلافة، مع إضفاء روح الطاعة والخضوع لحكمه، فساهم حرف الروي الحاء المكسور، في تقاطع المعنى مع إيقاع الكسرة في حرف الروي. من الواضح أن اختيار **الجراوي** لهذه الأصوات إيقاعا خارجيا، أو رويا، كان بدافع الرغبة العارمة في إشباع النفس،وا إضفاء ضجيجية دالة على الحرب وضوضائها، والمدح ومبالغاته، وجاءت حروف الروي منسجمة مع الأوزان المختارة فالطويل والكامل والبسيط، التي تشكل نسبة عالية من بحور شعر الجراوي، أكثر انسجاما لهذه الأرواء التي تتيح لها تفاعيل البحور السابقة إمكانيات إيقاعية واسعة يستجيب لها بناء الألفاظ، ومن تم بناء البيت الشعري، فيتناغم الروي بمجراه مع الدلالة المقصودة.

والخلاصة التي يمكن استنتاجها من الدراسة الصوتية لشعر **الجراوي**، هي أن الإيقاع بصفة عامة في شعره، زاد النص وضوحا وتميزا، واكتسب النص عنده قيمة جمالية ودلالية وتعبيرية، أسهم في تشكيلها الإيقاع بصفة عامة، "لأن القيم الصوتية لا تفارق القيمة الفكرية، أو الشعورية المعبر عنها [2]"؛ فرسم الإيقاع منعى مدويا، منح النص صورة القوة، التي تميز بها الموحدون - خاصة في بداية عهدهم-، فكان التساوق مع

[1] -المصدر السابق، ص: 57.

[2] -عبد الرحمان الموجي. الإيقاع في الشعر العربي. ط1. دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1989 ص: 157

الإيقاع والدلالة المحمولة. قد يكون من الصعب الوقوف على كل الظواهر الإيقاعية في ديوان **الجراوي،** فقد يحتاج هذا إلى جهد أكبر، ووقت أطول، إلا أننا وقفنا على نماذج نابضة للقياس عليها، والكشف عن جمالياتها، من خلال إيقاع الوزن والقافية وحرف الروي، باعتبارها محطات نرى أنها تماهت في مجملها مع الغرض الغالب في الديوان، وهو المدح، فكانت مقصدية الشاعر، مرتبطة باختياره للأوزان والقوافي التي تشبع هذه المقصدية، وتدفع القارئ إلى التفاعل معه، فاختار البحور التي تمنحه مساحات صوتية واسعة، فنجح في إثراء شعرية السياق،وتحقق بذلك التوافق بين الدلالة و الإيقاع، من خلال التلوينات الصوتية، فتناغم المعنى مع الإيقاع، في صور تصنع الخطاب المدحي المتميز للشاعر الجراوي.

# الفصل الرابع

## البنية الإيقاعية الداخلية

## في شعر الجراوي

# الفصل الرابع

## البنية الإيقاعية الداخلية في شعر الجراوي

1. مفهوم الإيقاع .
2. التكرار مكون إيقاعي.
3. البنية الإيقاعية الداخلية.
   أ- تكرار الحركات الصوتية.
   ب- التشكيل الإيقاعي للأصوات.
   ج- القيمة التعبيرية لإيقاع الأصوات.
   د- إشكالية الحرف والصوت.
4. إيقاع الصوائت في شعر الجراوي.
   أ- إيقاع الصوائت القصيرة والطويلة.
   ب- إيقاع الصوامت.

**1 -مفهوم الإيقاع**

يسعى الشعر - بوصفه فنا يعمل من خلال عناصره التي تصنع جمالياته-، إلى تحقيق أعلى نسبة من الانسجام والتوافق في النص، ووظيفة الإيقاع كمكون رئيس، يسعى

إلى تدعيم هذه الجمالية من خلال الشعور بالانسجام، وهو ملازم للشعر قديمه وحديثه، والشعر في حقيقته ما هو إلا كلام موسيقي يتدافع فيه الإيقاع بشتى صوره، ليؤثر في أعماق المتلقين فيتفاعلوا معه، فتتحقق بذلك رغبة المبدع، ويجد النص المقبولية لدى المتلقي.

لم يستطع نقادنا العرب القدامى ضبط مصطلح الإيقاع، كفعالية موسيقية في العمل الشعري، ومن ثم كان اللجوء إلى تعريفات الغربيين، ونظرياتهم حول الإيقاع، بالرغم من الاعتراف بأن غياب تعريف دقيق للمصطلح في نقدنا العربي القديم، لايعني غياب العلم. وصحيح أيضا أن النظريات النقدية القديمة لم تخلف لنا دراسة منضبطة عن الإيقاع الشعري، كماهو شأن الدراسات الحداثية، غير أن الرجوع إلى تراثنا النقدي القديم، يجعلنا نلمس بعض الآراء المتفرقة في ثنايا كتب هذا التراث، لو اجتمعت لرسمت دون شك ملامح هذا المصطلح، وما علما البلاغة والعروض إلا ركيزة هامة من ركائز البنية الإيقاعية للشعر.

ذكر **ابن النديم** كتابا، نسبه للخليل بن أحمد سماه "الإيقاع [1]"؛ من الراجح (لو وصلنا) أنه يدرس الإيقاع وفق المفاهيم السائدة الآن، لكنه ضاع في غياهب التاريخ،وا لا حكمنا عليه حكما موضوعيا وعلميا. وورد في رسائل إخوان الصفا وصف للإيقاع، فهم منه تأكيد الفواصل الزمنية، والنظام المعتمد في الحركات والسكنات، "فكلما كانت ألحان الموسيقى، وأزمان الحركات، ونقراتها، وسكناتها، وما بينها مناسبة، استلذت به الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسرت بها النفوس، بما فيها من المشاكلة، والتناسب والمجانسة[2]"؛ فالتناسب الزمني للحركات والسكنات، واللذة الحاصلة في النفس والروح، هو الذي يرقى

[1]–ابن النديم. الفهرست. تح/ رضا تجدد. ط2. دار المعرفة، بيروت، 1417هـ، 1997. ص: 65

[2]–عبد الرحمان الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ط1. دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1989.ص: 4

بالنص الشعري، من كونه عملية لسانية، إلى نص مؤثر تتفاعل فيه اللذة السمعية، مع اللذة النفسية.

كما اهتم القدامى بنظرية الإيقاع، تحت مسميات متعددة من أهمها مصطلح البديع، لأن "البلاغة يمكن تشوفها عن طريق مايتلقفه اللسان، من وقود روحي انفعالي داخلي[1]"، وا ٍن كانوا لم يفردوا له تعريفا خاصا، إلا ماجاء في ثنايا نظرتهم الشاملة للشعر. أما الشعر عند الجاحظ هو "إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير[2]"؛ فوقع الكلام لا يقتصر على المفردات والكلمات المعجمية،وا ٍنما يتعداه إلى التفنن في الصياغة والتراكيب تصويرا وتنغيما.

وعدّ الفارابي التخيل السمة الأساسية في الشعر، واعتبر الوزن عنصرا مكملا له، كما بين الترابط بين الإيقاع الموسيقي القائم على النغم، و الإيقاع الشعري القائم على الحرف، "فنسبة وزن القول إلى الحروف، كنسبة الإيقاع المفصل في النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلةَ منتظمة على الحروف ذات فواصل[3]". وذهب ابن سينا في ركاب الفارابي في التركيز على التخيل، كونه عنصرا جوهريا يكمله الوزن واللحن كما أشارا ٍلى ترابط الشعر والموسيقى بانتمائهما إلى الزمن الذي تحدث فيه الحركة والسكون؛ فالشعر عنده "هو كلام مخيل، مؤلف من أقوال متساوية، ومعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية: هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية، فإن

---

[1] –المرجع نفسه، ص: 12

[2] –زيد قاسم ثابت. الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم. أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في الجامعة المستنصرية –كانون الثاني– 2002. ص: 31

[3] –عبد الرحمان الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 22

عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر[1]"؛ فأرجع بذلك الإيقاع الموسيقي إلى انتظام النقرات، و الإيقاع الشعري إلى انتظام الحروف.

لقد انشغل اللغويون والفلاسفة القدامى بمقومات الشعر، وأهمها على الإطلاق الوزن واللفظ والمعنى والقافية،و أفردوا الوزن والقافية بالحديث والدرس، إلا بعض الإشارات التي تلوح في معرض حديثهم عن الأذن الموسيقية، فقد أشار **ابن طباطبا** في حديثه عن لذة الأذن الموسيقية المتأنية في سماع الشعر فقال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابهيَ رِدُ عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه[2]". أما أغلب المقاربات الخاصة بالإيقاع عند العرب القدامى، (فلاسفة كانوا أو لغويين) فانصبت في مجملها حول التخيل والوزن،وصولا إلى الحركات والسكنات الحادثة في الزمن، مع الاحتفاء بالوزن والقافية خاصة، باعتبارهما سمتين بارزتين من سمات الشعر.

إذا كانت أغلب التعريفات السالفة، لم تصل إلى عمق المصطلح، وتضع له مقومات بارزة، يهتدي بها الدارس للإيقاع، فتركوها عائمة في بطون الكتب، فإن المحدثين أيضا لم يتوحد مصطلح الإيقاع عندهم، في تعريف واحد، بل بقي غائما، فذهبت كلها في سياقات تعكس نظرة أصحابها على اختلاف حقول تخصصاتهم ومشاربهم، "فلم تتبلور بذلك نظرية نقدية شاملة لمفهوم الإيقاع الشعري[3]". وهذا ماذهب إلية بعض هؤلاء بالقول: "أن الإيقاع لايزال عصيا على الوضوح[4]".

وإذا تتبعنا التعريفات المختلفة، نجد أن الإيقاع هو"تشابه عام في نظام معين، يتخلله اختلاف جزئي في جزئيات النظام والوحدة[5]". ويتجسد في كامل مظاهر الحياة، كالفنون

---

[1]–ألفت كمال الروبي. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين. ص: 248

[2]–المرجع نفسه، ص: 249

[3]–زيد قاسم ثابت. الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم. ص: 33

[4]–عبد الرحمان الوجي. الإيقاع في الشعر العربي. ص: 41

[5]–المرجع السابق، ص: 44

والرسم والطبيعة والعمارة وغيرها، فذهبت توجهات النقاد مذاهب شتى، فمنهم من يرى: "أن الإيقاع لايكمن إلا في الأصوات وفي المعاني[1]". بينما ذهب آخرون إلى أن المصطلح: "يرقى فوق الأصوات، لأنه لايقتصر على الصوت فقطوا ٕنما هو نظام يتوالى ويتناوب بموجبه مؤثر ما – صوتي أو شكلي– أو هو نظام حسي وفكري وروحي يتجاوز بذلك الشكل، إلى ما هو أوسع وأرحب، وهو نظام الأمواج الصوتية والمعنوية التي تشكل في النهاية إيقاعا معينا[2]"، يساهم في نظام النص التركيبي والدلالي، فيتحول بذلك الإيقاع إلى نظام عام، يدخل في تكوينه كل من الصوت والتركيب والدلالة. كما أثمرت جهود بعض الباحثين العرب في تحديد مفهوم الإيقاع، فابتعدوا عن العمومية، وخصوا به النص الشعري، كمظهر من المظاهر التي يتجسد فيه الإيقاع، بنظام معين وحركة منتظمة، تضيف إلى النص خاصية معينة تضاف إلى مجمل خصائصه المكونة لجسم النص.

إن المادة الصوتية الموظّفة توظيفا متفاعلا من خلال الإعادة الدورية، للوحدات الصوتية المتماثلة أو المتناسقة، والتيطّ ّرد وتتوالى بخصوصية، تجمع حقا بين الجانب العلمي التطبيقي في بنياته، والجانب الجمالي في حسه وروحانياته، لأن البعد الصوتي الموسيقي للإيقاع: "أقرب في الأصل من ميراث الموسيقى، التي تعتمد على اللحن المدرج في الإيقاع التالي، فلكل منها زمن معين، وهذه الأزمنة تضبط الصوات وأجزاءها، والسكون الذي يمكن أن يتخللها[3]".

وانطلاقا من هذا البعد الصوتي للإيقاع، تزاحمت تعريفات الدارسين خاصة منهم من توجه إلى دراسة الإيقاع ، والأوزان العربية بصفة عامة، فعرف بعضهم الإيقاع "بأنه توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات، يؤدي وظيفته سمعية، ويؤثر فيمن

---

[1] -الأحمد سليمان. الإيقاع ودلالته في الشعر. مجلة المنهل، السعودية ، عدد 183، 1995، ص: 154

[2] -رجاء عيد. التجديد الموسيقي في الشعر العربي. ط1.دار الفكر بيروت، لبنان، دت. ص: 26

[3] –صبحي أنور رشيد. تاريخ الموسيقى العربية، السلم الموسيقي والإيقاع. ط1. مؤسسة بافاريا للنشر، 2000. ص:17

يستجيب له ذوقيا[1]".وا إن كان هذا التعريف حصر التوافق الصوتي في حدود الحركات والسكنات، مع إهمال المكونات الأخرى التي تساهم في صناعة الإيقاع، ومنه جماليات النص. كما عرفه آخر بأنه هو: "وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات، التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت من الشعر[2]"، وهذا التعريف أيضا خص الصوت بالاتفاق، إلا أنه لم يوضح المراد بالنغمة التي يحدثها الصوت، أتكون في الحرف؟ أم في الكلمة؟ أو في بيت الشعر؟

وعرفه باحث آخر "بأنه أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالا ما[3]". فلم يحدد هذه الأصوات، هل هي الحروف بوصفها أصواتا؟ أم الحركات والسكنات أو المقاطع؟

أما "كمال أبو ديب" فيعرف الإيقاع، انطلاقا من أثره الصوتي في النص، فهو ينشأ "عن تكرار ظاهرة صوتية عل مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى، كما ينشأ غالبا عن تفاعل عنصرين متمايزين[4]"؛ فالإيقاع نظام من الأصوات، يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، تتصاعد لتشكل في النهاية الإيقاع العام، لشكل القصيدة، و"التي تتضافر مع أنظمة ومكونات أخرى، لغوية وغير لغوية، من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل[5]".وهناك من يفرق بين الوزن و الإيقاع، كـ "غنيمي هلال" الذي يرى: "أن الإيقاع هو وحدة النغمة، التي تتكرر على نحو ما في البيت،ويُقصد به توالي الحركات والسكنات، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات[6]"؛ وهو بهذا يرى أن الوزن أعم من

---

[1]-محمد صالح الضالع.الأسلوبية الصوتية. دار الغريب، القاهرة، مصر، 2002. ص: 21

[2]-أحمد فوزي الهيب. إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف -دراسة في فلسفة العروض.ط2. دار القلم العربي، سوريا، 2004. ص: 31

[3]-محمد العمري. البنية الصوتية للشعر. الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص: 690

[4]-كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط3. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987. ص: 322

[5]-المرجع نفسه، ص: 330

[6]-محمد غنيمي هلال.النقد الأدبي الحديث. دار العودة، بيروت، لبنان، 1986. ص: 461

الإيقاع ، ويعرفه "عز الدين إسماعيل"، بأنه "التكوين الصوتي الصادر عن الألفاظ ذاتها[1]"، فأشار بذلك إلى الموسيقى النابعة من علاقات الكلمات، كالتكرار والتجنيس والتضاد وغيرها.

وليس هناك بد من التعريج على مفهوم الإيقاع عند الغربيين، بعد أن بسطنا القول في تعريفات العرب قديمهم وحديثهموا ٍن لم نلم بها جميعا، وأخرنا أراء الغربيين ظنا أن العرب أسبق إلى معرفة فنون الوزن وآلياته، ولهم الفضل في تأسيس قواعده، حتى أصبح علما قائما بذاته، يسمى علم العروض والقوافي.

اهتم الشكلانيون بالإيقاع واعتبروه خاصة من خصائص الشعر، ويظهر في مستويات مختلفة من النص الشعري، فركزوا على العوامل التي تولد الإيقاع، الذي يتحدد من خلال البحر، الذي ينبني عليه النص الشعري، وكذلك القافية التي تحدد الفاصلة بين البيت والبيت، و"النغمة الموسيقية الداخلية تختلف من قصيدة إلى أخرى، وهي بذلك تكون وحدة تامة بذاتها[2]"، أما "**اليزابيت درو**" فترى : أن الإيقاع حركة متدفقة، وهو أعم من الوزن فتقول: "إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق، هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها، ثم يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، و الإيقاع يعني التدفق والانسياب[3]"، فالإيقاع إحساس صوتي لايتحقق إلا بعد أن يتشكل في صورة (كمي –نفسي)" أي؛ يكون كما فيزيائيا موضوعيا منتشرا على شكل موجة صوتية[4]" وهذا ما اتفق عليه أغلب الدارسين للإيقاع، سواء أكان إيقاعا صوتيا أو بصريا، سواء أكان الإيقاع الصوتي موسيقيا أم لغويا، "فهو تصور ذهني من عمل المتلقيي ُعتمد

---

[1]–عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي.ط1، دار الفكر العربي، 1974، ص: 374

[2]–حميد المراوي. المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر.رسالة دكتوراه، مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1996. ص: 92

[3]–المرجع نفسه، ص: 93

[4]–المرجع السابق، ص: 94

في تشكيله على البنية الثقافية لكل من المرسل والمتلقي، ويقع التصور الذهني على عاتق الباث والمتقبل على حد سواء[1]"، فتتابع المقاطع على نحو معين، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، "ففنية الإيقاع على كاهل الشاعر وعلى المتلقي أن يستكملها جماليا[2]"، فهي عملية فنية تأليفا وجمالية واستجابة وتلقيا.

إن الإيقاع في نظامه العام يحمل في طياته خاصية الانسجام، وهو تكرار أوتناوب للظواهر الصوتية، أو أجزاء منها على مسافات معينة، تكون متساوية أو متناسبة وركيزة الإيقاع التكرار، وهو المحقق له والمجسد لتجلياته، كما تعمل بنية الإيقاع داخل الشعر، وفق قوانين التكرار والتردد، والتوزيع والتساوي، والنقص والزيادة، من خلال المؤثرات الصوتية الإيقاعية، التي يحفل بها النص، كالتجنيس والتصريع والتكرار، والموازنة، والحروف، فهو يشمل كل الحركات التأثيرية، سواء أكانت لغوية أم دلالية أو صوتية.

كما يلعب الإيقاع دورا آخر، لايقل أهمية عن الأدوار الأخرى المشكلة للنص الشعري، فهو تأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغطٌ على الانفعال والأفكار، بما يملكه من حركات التأثير المختلفة على الذهن والإحساس الداخلي، فهو يتكون مما أصطلح عليه بالإيقاع الداخلي،المؤكِّد لحركة النغم الخارجيفتُ صنع الصورة الموسيقية، التي هي نتاج التمازج والتفاعل التام بين الإيقاع والوزن، فيغدو بذلك الوزن عنصرا هاما من عناصر تشكيل الصورة الموسيقية في الشعر. إذانظرنا إلى مادة كل من الإيقاعين الداخلي والخارجي، يتبين لنا أن مجال الأول مجال سكوني كابح، ذو ضوابط عامة، تجعل منه سطح البنية المستقر. أما مجال الثاني، "فهو حركي متغير يجسد عمق البنية الخاص[3]"، والأول أيضا ينبسط على عموم النص، لا يتغير من موقع لآخر، ولا يحضر في نص

---

[1]–يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. ط1.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004. ص: 215

[2]–علوي الهاشمي. السكون المتحرك – دراسة في البنية والأسلوب. ط1منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1992. ص: 18

[3]-يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. ص: 18

دون غيره، أما الثاني فهو متغير، يغيب في موقع ويحضر في آخر، وينسحب من نص ليظهر في آخر، بكثافة أو بندرة، وهذا ما يسوغ لنا أن نشطر الإيقاع إلى إيقاع داخلي وآخر خارجي.

ويأخذ الإيقاع - سواء أكان داخليا أم خارجيا - في سياقاته الإجرائية، أشكالا متنوعة، لأنه إما أن يركز على نغم، أو على لفظ معين، أو على تناوب الحركة والسكون، أو تكرار القافية، ولا يتبادر إلى الذهن أن الهدف منه الإطراب فقط، أو الاستجابة لحاجات نفسية صرفة، بل له قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، بل هو وسيلة هامة من وسائل التعبير، لأنه لغة التواتر والانفعال، لهذااتخذه الشعر اء ركيزة في بناء موسيقاهم، لأن الشعر أيضا يعمل من خلال عناصره المكونة له، لتحقيق الانسجام والتوازن في النص،و لأن الإيقاع "يدعم الإحساس العام بالانسجام[1]"، ولاينهض الإيقاع الخارجي بمهمة الانسجام بمفرده، إنما تتعالق معه بقية العناصر المشكلة للنص الأدبي، وغالبا مايكون عنصر التكرار الأكثر وضوحا من غيره في بناء الإيقاع، سواء أكان داخليا أم خارجيا، لأنه يتصل بتجربة الأذن، ولا يعني هذا أيضا أن بقية العناصر الإيقاعية الصغيرة، المبعثرة في جسم النص، ليست ذات بال، بل لا ينتظم الإيقاع الموسيقي إلا بتضافر كل الأجزاء التي تنظم النص، وتدخل في تكوينه، ويصبح بنية أساسية في جوهره، لتصب كل هذه المكونات في التأثير على المتلقي.

### 2 - التكرار مكون إيقاعي

إن التكرار بصيغه وأشكاله المختلفة، من أبرز مظاهر البنية الإيقاعية في الشعر العربي، وملمحا صوتيا بارزا في الخطاب الشعري، "ومكونا رئيسا من مكونات إيقاعه

---

[1] –نافع صالح عبد الفتاح. عضوية الموسيقى في النص الشعري. ط$_1$، مكتبة المنار، الأردن، 1985. ص: 59

المتغير"[1]، وهو أيضا وسيلة هامة من وسائل التناغم الصوتي والدلالي، وتكمن فاعليته في جذب انتباه القارئ، إلى اللفظ أوالصوت أو الحرف المكرر، فتتحقق بذلك القيم الصوتية، وتتولد عن إعادة تلك القوالب، سواء ما جاء منها في صورة أفقية في سياق البيت الشعري، في حيزين متجاورين، أو ماجاء في سياق الأبيات في صورة عمودية متتالية،فحين تتكرر الدوال اللفظية أو الحروف و الأصوات، داخل النسق الشعري، تحدث إيقاعا م ُحببا إلى النفس، إلا أن التكرار إذا كان غرضه النغم فحسب، يصبح رنينا أجوفا لا حياة فيه.

إن الإيقاع متصل بالصورة الدلالية، بل هو جزء هام من مكوناتها؛ فالشاعر لايقصد من التكرار تعميق القيم الدلالية، وتحقيق الأغراض البلاغية فحسب، بل ينزع كذلك إلى إحداث الترجيح الصوتي، والتناغم الإيقاعي، "لزيادة فاعلية الخطاب الشعري، وقوة تأثيره في المتلقي الذي ينفعل لذلك التناغم ويتلذذ به[2]"، فهو يحدث نوعا من التنويع النغمي المصاحب للجرس، الذي يلح بدوره على الدلالة المرتبطة بها، شريطة أن ينسجم مع روح النص، ويتفاعل مع بنياته، ويترجم عمق تجربة الشاعر، وقدرته اللغوية، وتأثيره في المتلقي، فـ "نازك الملائكة ترى: " أن القاعدة الأولى في التكرارأن اللفظ الم ُكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام؛ "وا ٕلا كان متكلفا لا سبيل إلى قبوله[3]" كما ترى، أنه يفتح آفاقا واسعة أمام المتلقي، ويحقق التماثل بين مكونات القصيدة، وهذا التماثل يتمركز على شكل بؤر إيقاعية، تحمل المعنى، وتزيد من دلالاتها، وتتحقق بذلك المتعة النغمية، وتتوضح المغالق الدلالية للنص.

---

[1]-محمد خطابي. لسانيات النص. ط2. المركز الثقافي، الدار البيضاء، 2006. ص: 26

[2]–المرجع نفسه، ص:28

[3]-نازك الملائكة. الصومعة وعشرته الحمراء ، دراسة نقدية في شعر محمود طه ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979. ص: 148

إذا كان التكرار عنصرا إيقاعيا فاعلا، فإن "النقاد العرب القدامى أغفلوا قيمته الصوتية، فركزوا في أطروحاتهم حول قيمه الدلالية وأغراضه البلاغية[1]"، ويبدو هذا من خلال رؤيتهم لفاَعِلية التكرار، فقرنوه بأساليب التعبير البلاغية، لذا: "عدوه من فنون البديع اللفظي، الذي هو وجه من وجوه تحسين الكلام[2]"، فانشغلوا بأغراضه البلاغية، دون محاولة الجمع بينها وبين جمالياته الصوتية، بالرغم من إدراكهم ما للتكرار من قيم صوتية وا إيقاعية، من خلال تكرار حرف أو صوت أوكلمة أو جملة، دون الغوص في الأثر الموسيقي الذي يحدثه التكرار، فانحصرت رؤيتهم حول دلالاته وارتباطه بالمعنى، فانصبت دراساتهم خاصة على الجناس في مباحث البلاغيين، وعلى الاشتقاق في مباحث الصرفيين، فتناولوه بتفريعات معقدة حرصا منهم على أن يمثل في التركيب أقصى درجات التوازن، خاصة فيما أسموه بالجناس التام، الذي "تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها، بين كلمتين ينتج عنها صورة لفظية لها إيقاعها الخاص[3]"، وعلى هذا الأساس فقد قرن "عبد القاهر الجرجاني" بين جمال جرس الأصوات ودلالتها، بل أكد أن قيمة الجناس لاتكتمل إلا بالمعنى، وهذا ما أشار إليه في حديثه عن علاقة المعنى بالجناس فقال: " إن مايعطي التجنيس من الفضيلة، أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى[4]"، وسار أغلب النقاد القدامى على هذا النهج، فنظروا إلى تكرار الكلمة خاصة، من زاوية الاختلاف الدلالي بين الكلمتين المتجانستين، وتحديد نوع الجناس.

---

[1]-عبد الحميد هنداوي. أسلوب التكرار بين الدرس القديم والأسلوبية الحديثة.ط1. صحيفة دار العلوم، مكتبة دار العلوم، مصر، ديسمبر 1999. ص: 91

[2]-المرجع نفسه، ص: 92

[3]-محمد العياشي. نظرية الإيقاع العربي. ط1.دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1986. ص: 90

[4]-الجرجاني عبد القاهر.الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. تح/ عبد القادر حسين. دار النهضة، مصر، 1981. ص: 154

أما المعاصرون من النقاد، فقد انطلقوا من مفهوم ما يحدثه التكرار من تناغم صوتي في الإيقاع الداخلي، من خلال التجانس المتعدد، في النوع والكم، مما يغري بوجود هندسة صوتية، لتشكيل صورة سمعية، حين يتحرى الشاعر عن الأصوات الموسيقية المتجانسة، وهذا ماحاولت الدراسات الأسلوبية التطبيقية في الكشف عن مستواه الصوتي، وتحديد بنيته الأسلوبية من خلال مستويين : "سطحي يتصل بحاستي السمع، التي تتبع إيقاع الحروف عند تجاورها، وبصري الذي يتبع رسم الحروف ومابينها من توافق وتخالف[1]"، فنشعر أن في النص إيقاعا داخليا يتجسد في أشكال عديدة، منها تكرار الصوت والحرف والكلمة والعبارة، والذي يعمل داخل البيت الشعري كمكون إيقاعي داخلي، يتضافر مع المكون الخارجي، ليشكل موسيقى منسجمة مع دلالات النص.

إن دراسة التكرار في النصوص الشعرية، يمنح لنا مفتاحا لفهم آخر لحركته في النص، لأن أنظمته الإيقاعية تخدم القصيدة، بوصفها عالما يتسم بالوحدة، ومن هنا يمكن أن يدرس التكرار على أساس ما يقدمه للنص بكامله، وقد يساهم التكرار في خلق جو شعري، ليس ذات صلة مباشرة بالمعنى الذي تقدمه الجملة التي ورد فيها، "ليكون عاملا من العو امل التي تبني المستوى الشعوري العام[2]"، ومن هنا نرى أن قراءة النص، تكون وفق ما تقتضيه فاعلية التكرار ودوره في خلق طاقات دلالية منطلقة من اللفظ، أو الحرف، أو الصوت، أو العبارة المكررة، فيصبح التكرار ذا طاقة دلالية، يعبرعن معانٍ متعددة، يجمعها في ذلك وحدة الإيقاع المُتكون عنه، ومن هنا يبرز دور الإيقاع في بنية النص الشعري وعلاقته بالدلالة التصويرية المتنوعة، والمتكونة من الترجيع والمعاودة، التي تمثل إحدى خصائص الإيقاع. ومن خلال هذا التصور يمكن دراسة التكرار في

---

[1]–عبد القادر عبد الجليل. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي. ط1. دار صفا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001. ص: 349

[2]-عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثر. ط2. عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1986. ص:13

شعر **الجراوي**،لأنه يُعد ملمحا في البناء الفني، وقانونا من قوانينها، وشكل من أشكال التنظيم في بناء النص الشعري، ويمكن حصره في الوقفات التي تشكل علامة فارقة في شعره من خلال تكرار الصوائت والصوامت.

**3 -البنيةالإيقاعية الداخلية**

**أ- تكرار الحركات و الأصوات**

تُعد الأصوات ضرورة معرفية، ووسيلة فاحصة لعمل اللغة، لأن بعض الباحثين عد أصل اللغة كلها على أنها أصوات، مستمدة من المسموعات الطبيعية كصوت الريح والرعد والأشجار وغيرها، فقد عدها (الجاحظ): "... آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع[1]"، فجعل اللغة مؤلفة من الأصوات، التي تتآلف في كلمات ثم جمل تعارف عليها الناس للتواصل بها، كما اعتبر ابن جني: اللّغة أصواتا بُعبر بها كل قوم عن أغراضهم[2]". إن دراسة الأصوات اللغوية علم قائم بذاته في الدراسات الحديثة، فهو" يهتم بالأصوات من حيث تعاقب الحركات، وتلون الصوت، وامتداده طولا وقصرا وتأثيرا[3]"وا ٍن كانت هذه التأثيرات الصوتية تظل كائنة في اللغة العادية، إلا أننا لا ننتبه لتأثيرها، "لأن المقصدية منها هي الإفهام والتبليغ، وليس الإمتاع والتأثير[4]".وا ٍن كانت في بعض الأحيان، لاتخلو من هذه المواصفات، التي لاتحكمها قوانين جماعية، بل تخضع لقدرات الفرد الذاتية، والظلال الوجدانية للمتلقي.

تقتضي دراسة الشعر دراسة الأصوات، باعتبارها وسيلة فنية خاصة، تهيئ جرسا إيقاعيا خاصا، "يكاد يعلو على الوزن العروضي[5]"، ومن هنا جاءت أهمية دراسة الإيقاع

---

[1]–الجاحظ. البيان والتبيين.تح/ عبد السلام هارون. دار الفكر. بيروت. لبنان. ج1. 1991. ص: 18

[2]-ابن جني. الخصائص. تح/ محمد علي النجار. ط3. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1996. ص: 8

[3]-إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1978. ص: 32

[4]– سيد البحراوي. الإيقاع في شعر السياب. ط1. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2011. ص: 136

[5]–حسني عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. ط1. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1999. ص:9

الداخلي، الذي يمثل صفة كونية معايشة للطبيعة، فيمتلكنا حينا، ويرعبنا حينا آخر. فصوت الرعد بالرغم من أنهيُ صدر إيقاعا قويا متناغما، إلا أنه يبعث في نفوسنا الهلع والخوف، كما أن تساقط المطر يترك في نفوسنا إيقاعا هادئا، فيرتبط الصوت غالبا بالحركة التي تتسارع أو تتباطأ، فتقع في ذواتنا في الحالتين، وتصنع مشهدا إيقاعيا نتفاعل معه، فنتسارع معه أو نتباطأ، بقدر ما كان تأثرنا به، ومن خلال ما اتصف به من اتزان وتناسق.

إن انتظام الأصوات اللغوية في السياق، له أثر واضح في إبراز التماثل الصوتي، الذي يُ عد ركيزة أساسية في خلق الاتزان الإيقاعي، فلا يمكن لأي لغة من اللغات، أن تكون معبرة عن معانيها بشكل منتظم، إن لم تكن خاضعة في أنظمتها لنوع من التناسق الإيقاعي. فالاتزان الصوتي يحدث من خلال التماثلات الصوتية، سواء أكانت هذه التماثلات على مستوى الترنيم أم على مستوى المقاطع، امتدادا إلى التركيب، "والقرآن الكريم أحسن مثال للاتزان الصوتي، من خلال الانسجام التناسقي لآياته، ومن خلال انتظام عناصر اللغة فيه[1]"، أصواتا وكلمات وجملا.

تخضع دراسة الأصوات اللغوية ودلالاتها، لجملة من المؤثرات، منها ماهو نابع من الطبيعة التشكيلية للصوت في ذاته، ومنها ماهو مرتبط بعوامل خارجية تتمثل في موقع الصوت، كمكون أساسي في بنية الكلمة، وكذلك في تأثيره على المتلقي، فالمادة الأولية للألفاظ هي الحروف مع أصواتها، ووضعها في أطر كلامية معبرة ومؤثرة، وهي التي تشكل المعنى وتصوغه، فلا تكسب معناها إلا في التشكيل الكلامي، الذي يخضع بدوره لجملة من القوانين اللغوية، وباللغة وأصواتها تتركب الألفاظ والعبارات، وكما يعمل المبدع على ضبط القواعد، يعمل في الوقت نفسه على الإيقاع ، لأن "الشعر والموسيقى يعتمدان

[1]–عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم. ط1. الدار الثقافية للنشر، مصر، 2004. ص:42

على الأداء الصوتي وإن اختلفت لغتهما وقدرتهما على الأداء[1]، فالمكون الصوتي يشترك مع غيره في البناء الداخلي للنص، ويشترك أيضا في ضبط قواعد تنظيم اللغة.

إن الأبعاد الصوتية للحروف بأصواتها المختلفة، تصنع في النص الانسجام والتناسب بين وحداته، التركيبية ومع الغرض الذي وُجد من أجله، فالأصوات لا تعبر عن ذاتها، وإنما تعبر عن معانيها داخل سياقاتها، وهي تشكل انسيابا موسيقيا داخل النص، وفي علاقة لا انفصام فيها، مع النظام الذي يحكم اللغة. ولا يخفى على أي دارس للأصوات والحروف ما لمخارجها من دور، في تحديد الصوت ومدى فاعليته في التشكيل الكلامي، فالأصوات في تماثلها تتأثر من خلال علاقاتها مع بعضها وفي تجاور ها ونطقها، من خلال شدتها، أو من خلال التقارب الصوتي بين الجهر والهمس لينشأ التماثل، الذي يصنع بدوره نغما موسيقيا خاصا، وإن كانت لكل صوت من الأصوات اللغوية المجهورة أو المهموسة رنينها الخاص، فالجهر يمنح الأصوات رنينها وإيقاعها، بعكس الهمس الذي ينخفض فيه الرنين[2]"؛ ولا يعني هذا أن الهمس لايشكل إيقاعا، وإنما ينخفض فيه الإيقاع تبعا للسياق التركيبي الخاص بكل نص.

**ب - التشكيل الإيقاعي للأصوات**

يخضع التشكيل الصوتي لأي لغة، في الأساس للانتقال والتنسيق، ما يخلق تمايزا صوتيا في النص، لذا يُعد البناء الصوتي العنصر الأساسي في التشكيل التركيبي، سواء على مستوى الكلمة، أو على مستوى الجملة، امتدادا إلى السياق فعن طريق الترابط بين المستويات يتشكل التركيب، ولا يمكن أن يكون العمل إبداعيا إلا من خلال التعالق الحاصل في جميع المستويات، فجميع التأثيرات الآتية من خلال التعالقفي الكلام، ترتبط

---

[1]–نافع صالح عبدالفتاح. عضوية الموسيقى في النص الشعري. ط1. مكتبة المنار، الأردن، 1985. ص: 96

[2]–حسني عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني. ط1. الدار الثقافية للنشر، القاهرة. ص: 5.

بشكل أو بآخر بالمستوى الصوتي، "فتناسق الكلام ينبع من الأصوات في تناسقها وتآلفها[1]".

يعد التحليل الصوتي مستوى أساسيا، في اكتشاف البنية الموسيقية، في أي نص شعري يملك الخصائص الإبداعية، ولا يحقق هذا المستوى الأهداف المنوطة به، إلا إذا عمل متجاورا مع علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة دون هذا العلم، وتعتبر المادة الصوتية في السياق اللغوي، هي الأصوات المتميزة، وما يتألف منها، وتعاقب الرنات المختلفة للحركات، وهذه التأثيرات الصوتية "تظل كامنة في اللغة العادية، ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية[2]"، وفي الشعر، لا يكتفي التحليل الصوتي بدرس الوزن، وهو الإطار الخارجي، الذي يمنح القصيدة هيكلا عروضيا، يخضع لنظام البحر، بل يتساوق مع الموسيقى الداخلية، من تناغم الحروف وائتلافها، مما يهيئ جرسا موسيقيا خاصا، "يكاد يعلو على الوزن ويفوقه[3]"، ولهذا يمكن دمج الدراسة الصوتية، التي تستند إلى علم الأصوات، لدراسة الإيقاع الشعري، عبر الإفادة من هذا العلم حيث تطبق تقنيات هذا العلم لوصف بنية النظم وتحليله.

يلعب الجانب الموسيقي دورا بارزا في شاعرية الشاعر، فكل من الشعر والموسيقى يعتمدان على الأداء الصوتي،وا ٍن اختلفت لغتهما، وقدرتهما على الأداء، والمكون الصوتي يشترك مع غيره في البناء الداخلي للنص، خصوصا عندما تحكمه ضوابط معينة،من خلال المكون الصوتي الذي ي ُعد ضابطا من ضوابط النص، فيساهم في انسجامه وا ٍضفاء جمالية خاصة في تشكيله.

---

[1]-عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم. الدار الثقافية للنشر، مصر، ص: 120.

[2]-حسين عبد الجليل يوسف.التمثيل الصوتي للمعاني. ص:5.

[3]–وليد مشوح. التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية. مجلة الموقف الأدبي، العدد 377، 2002 ص: 17

فالنظام الصوتي يستدعي قرائن إيحائية، تنطلق منه، والأبعاد الصوتية الناتجة عن هذا النظام الصوتي، تتناسب مع الوحدات التركيبية للنصأي الغرض الذي و ُجد من أجله النص، فالأنساق الصوتية مرتبطة بدرجة تحقق الانسجام، بين الوحدات الصوتية وعدم تنافرها، فيبرز الترابط الوثيق بإيقاعات الأصوات، التي تشكل نظاما تناسقيا تحكمه قواعد، تتجاوز النسيج المقطعي القائم على توالي الصوامت والصوائت، وهي التي تحدد ذلك الانسجام.

إن تكرار الأصوات المميزة، هي بمثابةتعاقب الرنات المختلفة للحركات و الإيقاع بين الشدة وطول الأصوات وتكرارها، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة، "كل هذه التعاقبات الإيقاعية يظل تأثيرها كامنا في اللغة العادية[1]"، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، لكنها تنفجر حينما يقع التوافق بينها في النص الشعري، فيحفل بالإيقاعات المتنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي التعبيري فيه، ويجد تأثيره في نفسية المتلقي، وتحمسه على تقبل الخطاب مصداقا لقوله (صلى الله عليه وسلم) : "مأذن الله بشيء، مأذ ِن لنبي حسن الصوت يتغنى بالقرآن يجهر به[2]".

يسعى الإيقاع الصوتي باعتباره نظاما إشاريا، إلى الكشف عن البنية التحتية للنص، "إلا أنه أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا[3]"، وذلك راجع إلى مجال معالجة الكلمات كأصوات، وهو مجال ضيق، فالشاعر والمتلقي محكومان بالمعاني المعجمية التي تفرزها الكلمات نفسها، "ومن ثمة الدلالة العامة، للسياق المتولد عن تجاوز هذه الكلمات، وتلاقحها فيما بينها، لإنتاج دلالة النص[4]" لذلك يبدو تحقيق الربط بين النظام

---

[1] -كريم زكي حسام الدين. الدلالة الصوتية. ط1. مكتبة الانجلو المصرية، 1992. ص:191

[2] – عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، ص: 22

[3] -سيد بحراوي. الإيقاع في شعر السياب. ص: 287

[4] –المرجع نفسه، ص: 286

الإيقاعي، بوصفه نظاما صوتيا، والصوت بوصفه نظاما فيزيائيا خارجيا، أو بين الدلالات، أو الحالة النفسية التي يحملها النص يحتاج إلى ترو ٍ وروية.

إن أساس الإيقاع الشعري هو التكرار، بمختلف مستوياته، فما الوزن إلا تكرار لوحدات إيقاعية وما إيقاع القافية إلا إعادة للوازم في نهاية المقادير الوزنية، وتكرار الأصوات والحروف أو الصور أو التراكيب، تضفي على النص مناخا موسيقا، يطرب لها المتلقي ويتفاعل معه.

ج- **القيمة التعبيرية لإيقاع الأصوات**

يُعد تكرار الحركات والحروف، المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، الذي يتركب منه النص الشعري، فحينما يكرر الشاعر صوتا بعينه، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية، أو يبرز بؤرة معينة في النص، فيصنع بذلك إمتاعا لأذن المتلقي، وبالرجوع إلى ديوان الشاعر **الجراوي**، نلمس هذه الظاهرة الصوتية، في مواطن متعددة، ننهج في دراستنا لها، إحصاء الحروف المكررة في الديوان ودلالاتها في بعض القصائد، لتعذر تتبع الظاهرة في كل قصائد الديوان. لتكرار الحروف دورا متميزا في تشكيل الإيقاع الداخلي، الذي ينسجم مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، وذلك حين ينأى بنفسه عن التنافر بين الأصوات والحروف، فحين يأتلف، فإنه يصنع موسيقى عذبة، تألفها النفس، ويتفاعل معها الوجدان، وتُطرب السمع.

ومن هنا تكمن أهمية وفعالية الصوت في دراسة النص الشعري، بوصفها البنية اللغوية الصغرى، المكونة للكلمات والتراكيب، والأبيات الشعرية، والشاعر ينتقي الأصوات اللغوية انطلاقا من انسجامها وائتلافها وتموقعها في الكلمات، لتكون عاملا مؤثرا في المتلقي، فلكل صوت مجرد معزول عن غيره من الأصوات خصائصه، التي تميزه عن غيره من الأصوات، وقد تطرق القدامى من اللغويين إلى تحديد شروط الفصاحة في الكلام، فقال الخليل : "إن أفصح الكلمات ماكان مؤلفا من أصوات متباعدة المخارج، أو

متقاربة الصفات[1]"، كما ربط الجاحظ بين الأصوات والألفاظ، واعتبر "الصوت آلة اللفظ[2]"،وعدّ أجود الشعر "ماكان متلاحم الأجزاء سهل المخارج[3]"،وا ٍن لم يحددا بدقة مخارج كل حرف إلا أنهما استطاعا تسمية الأصوات وتمييز الفروق بينها، فهذا الثعالبي في فقه اللغة يفرق بين الصوات المريض فيقول: "إذا أخرج المكروب أو المريض صوتا رقيقا فهو الرنين، فإذا أخفاه فهو الهنين، فإن أظهره فخرج خافتا، فهو الحنين، فإذا زاد فهو الأنين، فإذا زاد في رفعه، فهو الخنين، فلكل حرف صوت، تحدده طبيعة مخرجه من جهاز النطق، فيخرج من كل وتر صوت، فتسمع الآذان أن هذا همسا، وهذا جهرا[4]".

يمثل الانسجام الصوتي للحروف، الوحدات الصغرى لتشكيل النص، وارتباطها بمعانيها وتكوينها الصوتي،يمنح النص القدرة على شد الذهن وا ٍثارة الانتباه وتكثيف الدلالة، فيرتبط كل صوت بإيقاعه المميز، بما يحمله من دلالات كامنة فيه، علما أن هذه الدلالة الصوتية، لا تخضع لنظام معين ورؤية موحدة، أو لمعايير ثابتة، لكنها تقوم على المؤثرات الصوتية التي تبدأ من الفونيم، "وهو أصغر وحدة صوتية في النص[5]"، ومن تآلف هذه الوحدات الصغرى وتضافرها تتشكل الكلمات، ومنها الجمل، وهذا التشكيل هو الذي يتيح لنا النظر في دلالات النص الأدبي.

يتميز كل حرف من حروف اللغة العربية بخصائص نطقية، تميزه عن غيره، والشاعر ينتقي الأصوات اللغوية انطلاقا من ائتلافها وانسجامهاوا ٍحساس الأذن بعذوبتها وجمالها الصوتي، لأن بعض الحروف لا تقترن بعضها ببعض، سواء لصعوبة في المخرج، أو لتقاربها الشديد، كما ورد قصيدة **الجراوي**:

---

[1]–حلمي خليل. التفكير الصوتي عند الخليل. ط1. دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1998. ص: 66

[2]–الجاحظ. البيان والتبيين، ص: 7

[3]–المرجع نفسه، ص: 67

[4]–الثعالبي. فقه اللغة. تح/ مصطفى السقا.ط3. مطبعة مصطفى بابي الحلبي، 2002. ص: 248

[5]–عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثر. ط2. عالم الكتب، لبنان، 1986. ص: 13

وتَضَحْضَحَتْ فرقًا بحُرُ جيوشهمْ *** لمّا أتـاهُمْ بحُرُ جيشِكَ مُزْبِدَا[1]

فهو يجاور حرفي الضاد والحاء، ويكررها في كلمة واحدة، مما جعل هذا التقارب في نظرنا يخلق صعوبة في التغني بالبيت، لتجاور حروف الكلمة في المخرج، فينشأ عنه ثقل في اللسان، وجهدا إضافيا له، لذا يحرص الشعراء على الانسجام الصوتي للحروف، وهو أحد أركان الإيقاع الداخلي، فقد وصفته نازك الملائكة بمصطلح التناغم الصوتي، وهو "إحساس الشاعر بالحروف، إحساسا خاصا، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة[2]"، ويبقى هذا الانسجام الصوتي رهين عناصر أخرى، تتضافر فيما بينها، فتنتقل البحث من الارتباطات الصوتية المحضة، إلى ارتباط الصوت بالدلالة، وبعناصر أخرى تصنع في النهاية قراءة متكاملة للنص الشعري.

د - **إشكالية الحرف والصوت**

التفريق بين الصوت والحرف، هو نفسه التفريق بين الجسم والروح، لأن الصوت هو من يمنح الحياة الصوتية للحرف المجرد، وهو من يهبه التعبير والتعريف عن نفسه، وينقله من الجمود إلى الحركة، ومن الصمت إلى السماع، ومن اللسان إلى الأذن، لهذا "فالصوت هو ما وقر في أذن السامع[3]"، فالعلاقة بين الصوت والحرف، علاقة ترادف، "فالزجاجي" يقول : "فأما حروف المعجم، فهي أصوات غير مؤلفة، ولا مقترنة، ولا دالة على معنى من معاني الأسماء والأفعال والحروف إلا أنها أصل تركيبها[4]"، فالحرف لا يعني للسامع شيئا، إذا لم يقترن بالصوت، الذي ينقله إلى أذن السامع، فيتحول إلى معنى من المعاني التي يرومها المتكلم. وقد أدرك "الرازي" أن للحرف جانبين: "أحدهما لفظي،

---

1-الجراوي. الديوان، ص: 73

2–آلاء عبد الرضا عيد الصاحب الغرباوي.شعر نازك الملائكة دراسة إيقاعية - رسالة ماجستير مقدمة لكلية تربية البنات، جامعة بغداد، 2005. ص: 63

3-يوسف إسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. ط1.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004. ص: 15

4-يحي بن حمزة العلوي. المنهاج في شرح جمل الزجاجي. تح/ هادي بن عبد الله ناجي. مكتبة الرشد، 2009. ص: 247

والآخر خطي[1]"؛ فالأصوات عنده "محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين بالقوة السمعية، والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح، وبطون الطوامير، مدركة بقوة الناظر، بطريق العينين[2]".

فاللغويون القدامى في دراستهم للنظام الصوتي، نظروا إلى الحرف على "أنه رمز كتابي، دون النظر إلى ما يندرج تحته من أصوات[3]"وا إن كانت هناك محولات جادة في التفريق بين الحرف والصوت، فإننا نلمسها عند ابن جني الذي يعرف الصوت بأنه "عرض يخرج مع النفس مستطيلا حتى يعرض له الحلق والفم والشفتين، مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته[4]"، فجمع في هذا التعريف كل من الإنسان والحيوان، لأن كل منهما يملك جهازا عضويا يصدر منه الصوت، والأهم دور الأذنالتي تتلقى الصوت وتُطرب به، أما الحرف عنده فهو: "حد متقطع الصوت، وغايته مطرفة[5]"وا إن كان يقرن أحيانا بين الصوت والحرف، حينما تحدث عن الإدغام، فذكر تقريب الصوت من الصوت، كما يستخدم أحيانا مصطلح الصوت بمعنى الحركة، بل يذهب إلى استعمال مصطلح التصويت من خلال حديثه عن الصوت حين يدخل في تشكيل بنية الكلمة، بالرغم من عدم وضوح التفريق بين الحرف الصوت بشكل يمكن أن يؤصل لقاعدة صوتية ثابتة، إلا أنه اجتهد في تأصيل لقاعدة مخارج الحروف وأقسامها وأصنافها، وهي القواعد التي مازال الدرس اللغوي الحديث يعتمد عليها.

أثبتت بعض تجارب المخابر الصوتية صحة ما ذهب إليه "ابن جني"، إلا أن هذه المحاولة الجادة في حينها،تعتبر إنجازا لغويا وصوتيا تُحسب لابن جني، وتكشف على

---

[1] -الرازي. التفسير الكبير. ط1. دار الكتب العلمية، لبنان، 1990. ص: 48

[2] –المصدر السابق، ص: 49

[3] -عصام نور الدين. علم الأصوات اللغوي. ص: 194

[4] –ابن جني. سر صناعة الإعراب. تح/ حسن هنداوي. ط1. دار القلم، دمشق، 1985. ص: 17

[5] -المصدر نفسه، ص :19

ماوصل إليه الفكر اللغوي العربي في تلك العصور، بالرغم من إن دراسة الأصوات والحروف، انصبت في عمومها على العناية بأصوات القرآن الكريم، فاهتم علماء القراءات بظاهرة الإدغام، "فلا يخلو كتاب لهم من الكلام عن مخارج الحروف، وطريقة نطقها[1]"، حرصا منهم على إتقان ترتيل القرآن، فظهرت عندهم مصطلحات صوتية، كالإمالة والانسجام والتخفيف والتفخيم، وغيرها من المفاهيم الصوتية التي حافظت على قواعدها في ترتيل كتاب الله.

أما المحدثون فيفرقون بين مصطلحي الحرف والصوت، في كون الصوت "مادل على المنطوق في حين جعلوا الحرف رمزا للصورة الكتابية[2]"، وخالفهم "كانتينيو" "فسوى بينها"، متقفيا أثر القدامى، الذين جعلوا الحرف شاملا لكلا الأمرين. فالحرف وحدة تقسيمية، يندرج تحتها عدد من الأصوات، لأن "الأصوات في أي لغة أكثر من رموزها الكتابية، أو أكثر مما في كتابتها من العلامات[3]"، فالأصواتتُ نطق نتيجة تحريك أعضاء النطق، وما يتبع ذلك من آثار سمعية، أما الحرف فلا ينطقوإنما يُ فهم من خلال نظام الحرف، والذي يسمى عند اللغويين "النظام الصوتي للحروف[4]"، فالصوت جزء من تحليل الكلام، أما الحرف فهو جزء من تحليل اللغة، فلكل حرف صوت أو أصوات، ترجح طبيعته من التنغيم مخرجه من الجهاز الصوتي.

**4 -إيقاع الصوائت في شعر الجراوي**

---

1-عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم ، ص:51

2–علوي الهاشمي. السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب. ط1. منشورات اتحاد كتاب، الإمارات المتحدة، 1992. ص: 18

3–إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب. البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح. رسالة ماجستير مقدمةإلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب في الجامعة الإسلامية بغزة، فلسطين، 2002. ص: 20

4–إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 29

حظيت الأصوات اللغوية، ولاسيما الصوائت بحظ وافر من الدراسات في كثير من اللغات، ومنها الدراسات العربية ، حيث يعد (الخليل بن أحمد الفراهدي)، أول من درس الأصوات العربية، وأشار إلى تقسيمها في اللغة العربية، فهي "تسعة وعشرين حرفا، منها خمسة وعشرين حرفا صحاحا، لها أحياز وأدراج، وأربعة أحرف جوف هوائية، هي الواو والياء والألف اللينة والهمزة[1]"، وقد سماها "الأزهري" حروف الجوف، معللا سبب تسمية الخليل لها بالهوائية، "وتسميته لها بالهوائية، بأنها تخرج من هواء الجوف[2]"، وهو ما يُعرف بأصوات اللين، أو الصوائت، أو كما سماها "ابن جني" "بالحروف المصوتة[3]"، واعتبر الحركات أبعاض حروف اللين والمد، وهي الألف والياء والواو، وكما أن الحروف ثلاثة، فإن الحركات ثلاثة أيضا، وهي الضمة والفتحة والكسرة؛ "أما الفتحة بعض الألف، الكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو[4]"، وفرق بين هذه الحروف الثلاثة، من حيث كيفية نطقها ومواقعها، من الحلق واللسان والشفتين، بما يتناسب وتفريق علماء الأصوات المحدثين، فرتب اتساع مخارج الحروفبدءً من الألف، ثم الياء، ثم الواو، إلا أن أوسعها و ألينها الألف. وكلما اختلفت أشكال الفم والحلق والشفتين، مع هذه الحروف الثلاثة، اختلف الصدى المنبعث من الصدر، والصوائت الأساسية في اللغة العربية هي: الفتحة والكسرة والضمة.

لقد ذكر (سيبويه) نقلا عن (الخليل): " أن الفتحة والضمة والكسرة، أصوات هوائية، مثلها في ذلك مثل، الألف والياء والواو، ولكنها أقل كمية منها[5]"، لذا اهتم الخليل

---

[1]-الخليل بن أحمد الفراهدي. العين. تح/ مهدي المخزوميإبراهيمالصرائي. وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981. ص: 57

[2]-عصام نور الدين.علم الأصوات اللغوية. ط1. دار الفكر اللبناني، 1992. ص: 191

[3]-ابن جني. سر صناعةالاعراب. ط1. تح/ حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق، 1985. ص: 17

[4]-المصدر نفسه، ص: 19

[5]-عبد المنعم الناصر. صوتيات سيبويه. دار الكتاب، مصر، 1999. ص: 198

بوضع رموز لهذه الأصوات القصيرة في نظام الكتابة، فكان أن اشتق رموزا لهذه الأصوات (الفتحة والضمة والكسرة) من رموز الألف والواو والياء[1]"، ثم بين الوظيفة التي تؤديها هذه الأصوات في الكلام، فذهب إلى أنها " تلحق الحرف ليوصل إلى المتكلم به[2]"، فالصوائت تلعب دورا جوهريا في أنها تجمع الصوامت، وتدفع فيها قوة الاستماع ليصل الخطاب إلى المتكلم.

وقد استخدمت اصطلاحات عديدة لتسميتها مثل: الحروف الهوائية، وأحرف الجوف، وأصوات العلة، وأصوات المد، ونفضل استخدام مصطلح الصوائت الذي اجمع عليه أغلب اللغويين وعلماء الأصوات، ويشمل مصطلح الصوائت علىالصوائت القصيرة، والصوائت الطويلة.

يكمن جمال موسيقى الحركات القصيرة والطويلة، في تكرارها بصورة بديعية، فتقرب المعاني وتشد الذهن، وتؤثر في النفس، كما لها إمكانية التشكيل النغمي باختلافها في الطول والانسجام. إن الصوائت تدخل في تكوين الصوامت لأن حاجة الصوامت إلى الصوائت، لاتقل أهمية عن حاجة الصوائت للصوامت، وبالتالي فالعلاقة بينهما علاقة تكاملو علاقة وجود، فلا يمكن إنتاج أحدهما دون الآخر، إذا كانت الغاية إنتاج صوت ذو دلالة، كما أن الصوائت تشكل أهمية، لاتقل عما تشكله الصوامت، في "مقاربة الكون الصوتي، للعمل الإبداعي[3]"، فالصوائت قسمها العلماء إلى قصيرة وهي: الفتحة والضمة والكسرة، أما الطويلة فهي حروف المد، سواء الألف أو الواو أو الياء.

**أ- إيقاع الصوائت القصيرة والطويلة**

تبدو دلالات وموسيقى الحركات القصيرة والطويلة، صورة بديعة، من صور التطريب، وتقريب المعاني، فهي تشد الذهن، وتهيج القريحة، وتؤثر في النفس، فجريان

---

[1]-المرجع نفسه، ص: 199

[2]-المرجع نفسه، ص: 199

[3]-محمد مفتاح. في سمياء الشعر القديم، ص: 68

الصوت وامتداده مع حروف المد عند النطق بها، يضفي على الكلمات نغما خاصا، وهو ماينطبق على الحركات القصيرة (الفتحة –الضمة –الكسرة ) وهي تمد الكلام وتراكيبه بألوان من الأنساق الموسيقية المتناسبة، فيتآلف الكلام أصواتا وألفاظا وصيغا، والحركات بعْضُ الأصوات، إذ هي مثل "الماء الجاري في جداول وسواقي، لا يعوقه شيء بل أعذب من صوت الماء الجاري[1]"، ولو تدبرنا ألفاظ شعر الجراوي في نظمها، لرأينا حركاتها تجري في الصيغ والتراكيب مجرى الحروف أنفسها، فيهيئ بعضها لبعض، ويساند بعضها بعضا، ولن تجد ها إلا مؤلفة مع أصوات الحروف، مساوقة لها في النظم الموسيقي.

تدخل الصوائت القصيرة في تكوين الصوامت، لأن حاجة الصوائت للصوامت، لاتقل أهمية عن حاجة الصوامت للصوائت، فالعلاقة بينهما علاقة تكامل، بل علاقة وجود، فلا يمكن إنتاج أحدهما دون اللجوء إلى الآخر إذا كان الهدف النهائي، إنتاج صوت ذو دلالة، فيصبح مكونا إيقاعيا، ينسجم مع المكونات الأخرى، التي تصنع الفعل الإيقاعي في النص الشعري، كما تشكل الصوائت أهمية، لا تقل عما تشكله الصوامت، في مقاربة المكون الصوتي للعمل الإبداعي،لما تمثله من سرعةٍ أوبطءٍ ، ما يصنع التوازنَ الإيقاعي في جسم النص الشعري.

ذهب (محمدمفتاح) إلى إعطاء دلالات متنوعة للصوائت القصيرة، فاعتبر أن "حركة الكسر تدل على الصغر واللطف، وحركة الفتح تدل على الضخامة، والضمة تدل على القبحوتعني أيضا الكِبر والحزن والقُبح[2]"، فالضمة أثقل الحركات لذا وسمها "مفتاح" وغيره، بالقوة والكبر، وسبب استثقال الضمة ماورد عن الفراء: "فإنما يستثقل الضم والكسر، لأن مخرجهما مؤونة على اللسان والشفتين، تنضم الرفعة بهما، فتثقل الضمة[3]".

---

[1]–عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن. ص: 39

[2]–محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة، الموسيقى، الجرس. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، ص:141

[3]-عبد الحميد زاهيد. الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية. ط1.المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، 2000. ص: 229

ويذهب (الرازي) إلى تعليل آخر، فيفسر ثقل الضمة تفسيرا علميا، يستند إلى علم التشريح الصوتي، ، فيقول: "أثقل الحركات الضم، لأنها لاتتم إلا بضم الشفتين، ولا يتم ذلك، إلا بعمل العضلتين الصلبتين الداخلتين إلى طرف الشفة[1]" وهو ما أثبتته التجارب الصوتية الحديثة.

أما الكسرة، فهي تدل على اللطف في بعض الأحيان، والانكسار والخضوع والخنوع في أحايين أخرى، لأنها أصغر الحركات مدة.وقد تنوعت الوظيفة التعبيرية للفتحة بين" السرعة عند خفاجي[2]"، و"الحزن والخشونة والكبر والضخامة عند مفتاح[3]"، و"الاستواء عند الماكري[4]"، والنقاد العرب في تفسيرهم للقيمة التعبيرية للحركات –الصوائت القصيرة-، استدلوا بأمثلة توافق ماذهبوا إليه، وتحاشوا ما يتناقض مع مقولاتهم واستنتاجاتهم، لذا يمكن القول أن الحركات باعتبارها مكون صوتي، تأخذ قيمتها التعبيرية من دلالات النص، وليست قوالب جاهزة يقصدها الشاعر، بل هي مكونات صوتية ترتبط بالمكون الدلالي، وتكون بذلك بؤرا دلالية صوتية، لتعاضد البؤر الأخرى المكونة للنص، والتي تنسجم فيما بينها، لتكون العمل الإبداعي، الذي يستهوي المتلقي.

يمكن ذكر الوظيفة الأخرى للحركات، فهي تسهل عملية النطق، وتزيد من سرعة الانتقال، من حرف لآخر، ليوصل الكلام بعضه ببعض، وهذا ما ذهب إليه "الخليل" بقوله: "إن الفتحة والكسرة والضمة، تلحق الحرف ليوصل إلى التكلم به[5]"، ويؤيده الدرس الصوتي الحديث، كما ذهب إليه "أحمد مختار عمر"، "بأن العلل تعتمد على السواكن،

---

[1]–المرجع السابق، ص: 230

[2]– الخفاجي بن سنان. سر الفصاحة. تح/ عبد المتعال الصعيدي. ط1. دار الكتب العلمية، 1982. ص: 94

[3]– محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية ، ص: 130

[4]–محمد الماكري. الشكل والخطاب. ط1. المركز الثقافي العربي، 1991. ص: 68

[5]–حلمي خليل. التفكير الصوتي عند الخليل. ص: 24.

والسواكن تفضل العلل، والعلل تمكن أجهزة النطق من الانتقال من وضع ساكن للذي يليه[1]".

ويمكن القول أن دور الحركات لا يقتصر على الجانب الصوتي، بل يتجاوزه إلى الجانب الدلالي، حيث تعد مناطا لتقليب صيغ الاشتقاق المختلفة، في حدود المادة الواحدة، فإذا كانت لحروف المؤتلفة تتحمل المعنى العام، ظهر دور الحركات في تنويع المعنى، بل إن الحركات هي من يبعث الحياة في الوجود الصوتي للحرف.

كثر دوران الصوائت في ديوان الجراوي، فكانت عاملا أساسيا في التناسب بين الكلمات، وانسجاما داخل السياق، مع دلالات الألفاظ والتراكيب التي تتوافق مع الحالة النفسية للمتلقين، وقد توزعت الحركات القصيدة في ديوان الجراوي كالتالي:

| الحركة القصيرة | عدد ترددها في شعر الجراوي |
|---|---|
| الفتحة | 8952 |
| الضمة | 2832 |
| الكسرة | 3448 |

إذا كانت الفتحة الطويلة (ألف المد) "من أوسع حروف المد وألينها، وهي أداة الموسيقى والغناء، فإن الفتحة القصيرة تأخذ حكمها وصفاتها، وأن الهواء حال النطق لاينتهي إلا بانتهاء ونطق الصوت نفسه[2]"، فحركة الفتح الأكثر انتشارا في النصوص الشعرية في ديوان الجراوي، لأنها أسهل الحركات الثلاثة نطقا، وأقربها إلى الجمال الحاصل من الوضوح السمعي، لذا نجد دورانها في نصوص الديوان يتجاوز **8952** مرة لسهولة النطق بها، وجريانها على اللسان، ووضوحها في السمع خاصة عند تواليها في الكلمة الواحدة، يقول الجراوي مادحا يعقوب بن يوسف:

[1] -أحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوي، ص:361.

[2]-إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص:75

كَفَتْــــهُ أمْرَ أعادِيـــهِ سَعَـادَتُــهُ *** فَـــنَالَ مَـــا رَامَهُ فـيهمْ ولمْ يَـــرِمِ[1]

مُسْتَقْبَلُ العُمرِ قـــد عَادَ الزَّمَـانُ بهِ *** إلى الشَّبَـابِ وقَدْ أوفَى على الهَــرَمِ

لاغَــرْوَ أن يَتَـــسَمَّى غَيْرُهُ مَـلِكًا *** فَلَيْـسَ يلتَبِـــسُ المَنْكُورُ بالـــعَـلَـمِ

ليــسَ التَّـقَـارُبُ في الألفاظِ مُلْتَـفِـتًا *** يابُعــْدَ ما بينَ مَعْـنَى البُهْـمِ* والبُهَـمِ**

أسهمت حركات الفتح الغالبة في الأبيات، - سبعون حركة - في سهولة النطق وأحدثت نسقا دلاليا وموسيقيا، لأن الصوت -كإيقاع - يكسب مشروعيته النغمية في إطار النسق العام، بل يساهم في إحداث التوازنات الجمالية للنص، فصوت الفتحة في هذه الأبيات، جاءت لاستكمال النسق العام للنص، فالكلمات: لم عاد ت ه ز، اذ ه، وغيرها من الحروف التي كستها الفتحة، وامتدت وتجاورت لتصنع فيه امتدادا – الألف –ليتآلف الجزء اللغوي والدلالي، مع الإيقاع الذي أحدثته الحركات المتشابهة والمتجاورة؛ فكل الألفاظ السابقة تدل على العلو والرفعة والفخامة، كما أحدثت الفتحة في نهاية البيت الأخير فرقا في الدلالة، لما تحركت من موضعها الأول – البا البهْم -إلى الموضع الثاني في الكلمة الثانية – البُهَم - فتغير المعنى من صغار الغنم التي تُوصف بالوداعة واللطف، تناغما مع الفتحة، إلى الضمة الدالة على القوة والشجاعة، فتساوق المعنى في اللفظ الأول مع سهولة وخفة الفتحة،وارتدّ الإيقاع أيضا في الأولى، ليكون منسابا سلسا، ثم قويا في الثانية.

أما حركة الضمة فتواترت في قصيدة **الجراوي** التي يمدح بها يعقوب المنصور بعد انتصاره على الميورقيين فيقول:

عدُوُّكُــمْ بـــخُطُبِ الدهـرِ مقْـصُـودُ *** وأمْـرُكُمْ باتــــصالِ النّـصـرِ مـــوْعُودُ[1]

---

[1]–ديوان الجراوي، ص: 141

البَهْمُ* : صغار الغنم

البُهَمُ** : واحدة بهمة وهو الشجاع الذي ينبهم أمره على الأقران.

وَمُـلْـكُـكُمْ مُسْـتَمِــرٌّ مـالـهُ أمـدٌ *** مُؤَقتٌ دونَ يومِ الحَشْرِ مـحـدُودُ

والسّيْفُ أبْلَغُ فيمن ليسَ يَرْدَعُهُ *** عنِ الغِـوايـةِ إبْعادٌ وتـهـديـدُ

إذا حمى الأسدُ الغضبانُ رايـةً *** لم يفترسْ ثعْلَبٌ فيها ولا سـيدُ*

مدح الشاعر الخليفة الموحدي بالقوة والشجاعة، وأنه لا يُقهر، مع امتداد ملكه إلى يوم الدين، فدلت الكلمات الحاملة لحركة الضمة على سياقات الدلالة، من خلال تعاقبها أو تجاورها في الألفاظ حوعُ ودمُ ُلككُم ماله ُ أمدٌ السيف ُ تهديدُ الأسدُ ، فنجحت الضمة في تصوير قوة الملك، وتفوقه على أعدائه، فاستمد المعنى قوته من إيقاع الضمة القوية فتواترت سبعا وعشرين مرة، فدلت على الفخامة فكان لحركة الضمة دور في التنوع الحركي في النص، فأفضت للانسجام الإيقاعي والدلالي، واستجابت للحالة النفسية للشاعر، فكانت بمثابة معادل معنوي، ومعادل صوتي لترددات الحركة في النص.

لقد تميز الشاعر **الجراوي** بلغة يتخير فيها حروفه، وكأنه ينتقيها، محاولا تفجير القيم الشعرية لبعض الأصوات، من خلال سياقاتها، فيعطي الحياة الموسيقية لبعضها، من خلال صياغتها داخل الكلمة، فيجعلها تتفاعل وتتحرك، مهيئا لها الفضاء المناسب لتأدية المعنى.

أما الحركات الطويلة، فقد أخذت أشكالا متعددة عند علماء التجويد، بينما اقتصر علماء اللغة على شكل واحد، فعند علماء التجويد هناك المد اللازم، والمتصل، والمنفصل، وغيرها، أما علماء اللغة فاقتصروا على المد الطويل بحركاته الثلاث. وبعد تفحص الحركات الطويلة في الديوان بأنواعها، تبين أن تحركها في الديوان جاء متفاوتا بين القصائد والمقطوعات، حيث امتدت إشعاعات تأثيرها إلى مابعد الأذان، فتتمسك

---

[1] –المصدر السابق، ص:67

*السِّيد: الذئب.

بالوجدان، وتتجلى موسيقى حركة المد في قصيدة **الجراوي** في مدح الخليفة عبد المؤمن بن علي:

حَلَـلْتَ مـن العُـلاَ أسمَـى ذُراهـا *** وجاريـتَ النّجـومَ إلى مـدَاهـا[1]

ووالَيـتَ السَّـماحَ فقـد تنـاهَـتْ *** أمـانٍ للعُـفاةِ* وما تنـاهَا

تميزت الأصوات الطويلة في البيتين السابقين، بأنها توفر التشكيل النغمي، في اختلافها بين الطول والانسجام، فالألفاظ ؛العلا، أسمى، ذراها، جارت، مداها،واليت السماح، تناهت، أمان، تناها، حملت ألف المد في حركة متناغمة؛ (علا، مى، را، جا، دا، ا، ما، نا، ما، نا،تو)لد منها نسق إيقاعي داخلي ، من خلال تموقع ألف المد وامتداد الصوت فيه، ومن حصوله على صفة الحرف الذي قبله، ليرتفع بارتفاع دلالاتها، فالعلا هو ارتفاع المكانة، والسمو، هو المكانة المرموقة، المدى هو البعد المكاني والزماني أيضا، فجسدت الأصوات المقرونة بألف المد، تلك المعاني التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها، وتبليغها للممدوح، "فألف المد كلما تلاحق في سياق الخطاب، يعلن عن وجوده[2]"، وهو يعلن عن التساوق النصي الدلالي المحقق بامتدادات التنغيم الإيقاعي.

كما لعبت حركة الألفاظ دورا هاما في تجسيد الإيقاع المناسب للدلالة، فتوزعت بين الفعل والاسم، فحركة الأسماء في ؛ (العلا وأسمى مدى، السماح،) تؤدي إلى ثبات هذه الصفات في الممدوح، وامتدادها فيه، كما أن حضور حركة ألف المد في الأفعال؛ (جاريت، واليت، تناهت،) أضفى على تلك الصفات الاستمرارية في اتصاف الأفعال بمعاني الأسماء، وتحول القوة إلى عفو على طالبي المعروف، فتناغم إيقاع حرف المد في الأسماء والأفعال في توزيع منسجم، حمل معنى الامتداد الصوتي والمعنوي، وهو

[1] الجراوي ، الديوان، ص: 175

* العفاة: طالبو العفو.

[2] عبد الرحيم كنوان. من جماليات إيقاع الشعر العربي.ط2، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الاردن، ص:24

يومئ بأن الامتداد عنصر نغمي، ويشكل توازنا هاما داخل الخطاب الشعري، "وهو صوت موسيقي له القدرة على الاستمرار[1]" فكان حرف المد في البيتين السابقين علامة بارزه في صناعة إيقاع خاص بهما.

إن الصفات المائزة لأصوات المد، تجعل منها أصواتلتحدث أكبر كم من الصوتية في النص[2]"، لخفة النطق بها، وطول النفس والجهر فيها، فجعلت منها الخصائص الفيزيائية صوتا وظيفيا، في المعنى و الإيقاعفعد عنصرا هاما في جماليات التشكيل الصوتي، وفي توضيح ما يسمى بالتآلف النغمي للشعر، فاتسع ليستوعب المشاعر الممتدة، والأحاسيس العميقة للنص، وهذا مابرز في مطلع قصيدة الجراوي التي يمدح فيها السلطان يعقوب المنصور فيقول:

عَـــدُوّكُمْ بِخُطُوبِ الدَّهرِ مَقْـصـودُ *** وأمركم باتصـالِ النَّصرِ مـوعـودُ[3]

ومُلكـــــكُمْ مُـستَمرٌّ مـالـــهُ أمدٌ *** مُوَقَّتٌ دونَ يـومِ الحشرِ محـدودُ

إن تكرار حرف المد (الواو) في جسم النص، أسهم في الترددات النغمية التي تلاحق نغم النص، فتموضع الواو في الكلمات ؛ خطوب، مقصود، موعود، محدود، واكب الدلالة المقصودة، فالمصائب ستنزل على رؤوس الأعداء وتلاحقهم، وكأنها القدر المحتوم، وستلاحقهم أينما كانوا، ويعكس الشاعر الصورة، بأن النصر للخليفة ممتد ولا ينقطع أبدا، وكأنه وعد الله له بالنصر المؤزر، والله لايخلف وعده، فلا تنتهي انتصارات الموحدين على أعدائهم إلا بانتهاء الوجودالدنيو ي في اعتقادهم، فبالرغم من اتصاف (واو المد) "بالثقل في تكرارها في السياق النصي[4]". إلا أنها في هذين البيتين، راعى فيهما الشاعر الانسجام الدلالي و الإيقاعي، فأسهمت في إيصال مكنونات الشاعر الداخلية، وهي

---

[1] –محمد عبد المطلب. هكذا تكلم النص. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997. ص: 243

[2] -المرجع نفسه، ص: 248

[3] –ديوان الجراوي، ص: 63

[4] –عبد الرحيم كنوان. من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:334

ديمومة الهزيمة للأعداء، واستمرارية النصر للموحدين، فشارك حرف المد الواو، بتقاطعاته الدلالية و الإيقاعية في إشباع رغبة الشاعر، في تفريغ أحاسيسه وتجاربه المرتبطة بذاته الشاعرة.

حاول الشاعر الجراوي أن يسجل آلامه وأحزانه موظفا الصائت الطويل (الياء)

في ذكرى مقتل الحسين بن علي رضي الله في مخمسته فقال:

سِهامَ الأسى هذَا فؤادِيَ فانْفُـــــــذِي *** ففي أَلَمِي بعدَ الحُـــــسينِ تــلذُّذِي[1]

ومِـنْ عَبْرتِي والثّكْلِ أروِي وأغتَذِي *** ويا مقــلتِي منْ أنْ تَشُـحِّي تعـوَّذِي

لقد شكل تردد حرف المد (الياء) في جسد البيتين السابقين،بؤرةً لتلاقي الحزن والأسى والبكاء، فقد تكرر عشر مرات، فحصر الألم في ذاته- في لفظ ألمي-، والبكاء المتواصل في لفظ (عبرتي)، والمبالغة في الألم والحسرة والحزن، واستمرارية عاطفة الحزن والوفاء لها في لفظ (أغتذي)، ومطالبة العين أن لا تنقطع عن البكاء في لفظ (-لاتشح - وفي لفظي –تشحي- وتتعوذي -)، فرفعت الياء الصائتة الطويلة، بؤرة الحزن والأسى في ذكرى مقتل الحسين عند الشاعر، وتفجر صوت الحزن والأسى في ذاتية الشاعر، فجاءت الياء لتضخم هذا الحزن، وتكشف عن طقس من طقوس الشيعة في تعذيب أجسادهم، كلما حلت ذكرى مقتل الحسين، فينحصر الألم في ذات الشاعر، ليتحول إلى لذة يستمتع بها، وتحصر الياء في الألفاظ التي لحقت آخرها، فكانت كلها مكمن الألم في الذات الشاعرة، فتساوق إيقاع الحزن والبكاء في البيتين السابقين، مع دلالة الألم والأسى، الذي سيطر على جو البيتين السابقين من مخمسة الجراوي في ذكرى مقتل الحسين بن على (رضي الله عنه).

**ب - إيقاع الصوامت**

---

[1]–الجراوي. الديوان، ص: 119

كان لعلم النحو الفضل الأكبر في ظهور علم الأصوات، الذي يُعنى بالقرآن الكريم وإجادة نطقه، وإحكام أصواته، مفردة ومركبة"[1] وإذا كان القرآن الكريم هو الدافع الأول لدراسة الأصوات اللغوية عند العرب، فإن نقادنا العرب لم يكونوا بمعزل عن النظر إلى تلك الأصوات، من حيث استحسانهم لبعضها في الشعر في مواضع، واستكراههم لها في مواضع أخرى، لكن هذه النظرة إلى الأصوات لم تكن واسعة، بقدر ما يجعل منها منهجا نقديا صريحا، فلم يهتموا في دراساتهم للموازنات، بتقسيم الأصوات إلى مجموعات، حسب مخارجها أو صفاتها، أو هما معا، "إذ لم تكن دراستهم في هذا المجال تقوم على الدرس اللغوي النصي المستقصي، المقارن بين فعاليات الأصوات في اللغة، وفعالياتها في الشعر[2]"، ومن ثم فإن الدراسات الصوتية عند العرب القدامى، لم توفر الدلالات المستوحاة من هذه الأصوات وصفاتها، "خاصة وأن الصوت الواحد تختلف دلالاته حسب موقعه من اللفظ، وهذا الاختلاف في موقع الصوت يغير في خصائصه، ويؤثر فيه[3]"وإن كانت هناك محاولات لا يجب إغفالها، نذكر منها جهود الخليل في تذوق الحروف وتبيّن مقاطعها، وتحديد مخارجها، فهو يرى "أن مخرج الحرف إنما يتمثل بتبين إذا كان ساكنا، وبما أننا لا نستطيع الابتداء بالساكن، فقد بدأه بالهمزة المفتوحة، لأن الفتحة أسهل الحركات وأخفها[4]"، فاهتدى بهذا إلى تحديد مخارج الحروف ورتبها في معجمه وفق مخارجها من العين إلى الياء، وأرجع الاختلاف بين الصوت والصوت، إلى طبيعة كل صوت في الواقع.

كما ميّز (الخليل) بين الجانب السمعي للصوت، والجانب الذهني المتصور، وبهذا "يمكن القول أن الخليل سبق مؤسس الألسنية الحديثة من تغيير وجهة دراسة اللغة من

---

[1]-محمد العمري. البنية الصوتية للشعر. ط1. الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1990. ص:69

[2]-المرجع نفسه، ص: 71

[3]-محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:98

[4]- حلمي خليل. التفكير الصوتي عند الخليل، ص: 315

المنظور المعياري، إلى المنهج الوصفي التقريري[1]"، الذي يعتمد على الملاحظة، واستطاع أن يفرق بين مجالين هامين في الدراسة الصوتية، بين فيزيولوجية الأصوات، والفونيتيك، كما اصطلح عليه في الغرب بعد ذلك، بل كشف عن الجانب السمعي للأصوات، والأثر الذي يقع للسامع، فكان مقياس تحليل الأصوات هو التذوق الشخصي، والملاحظة بواسطة حاسة السمع الموسيقية.

كما انضم جهد "الخليل" إلى جهد العلامة اللغوي "الثعالبي"، الذي أعطى تفسيرا يجمع بين دلالات الصوت وموسيقاه، فقال: "إذا أخرج المكروب أو المريض صوتا رقيقا، فهو الرنين، فإذا أخفاه فهو الهنين، فإن أظهره فخرج خافتا فهو الحنين، فإذا زاد فهو الأنين، فإذا زاد في رفعه فهو الخنين [2]"، فميز بذلك بين الأصوات من خلال صداها، وكأنها أوتار يعزف عليها اللسان، "فيخرج من كل وتر صوت فتسمع الآذان من هذا همسا ومن هذا جهرا[3]"، فتكشف عن دلالاتها، وترسم معانيها.

أما الدراسات الحداثية فقد سدت هذه الثغرة، بإبراز الوظيفة الصوتية، المتمثلة في التمييز بين الوحدات الصوتية، وما يحدث من تغيير في النظام الحرفي، يعقبه تغيير في الدلالة، حيث تهتم بالوحدات الصوتية "من حيث كونها، صوائت وصوامت، كما تهتم بتحليل الملامح الصوتية لتكرار صوت معين، والنظر إليه، من حيث هو كونه ساكنا، أو متحركا، والنظر إليه من حيث الجهر والهمس، وغير ذلك من الصفات[4]"؛ فالصوامت تؤدي دورا بالغا، في تشكيل القصيدة الإيقاعية، لأنها أكثر تحديدا وتميزا، فإذا "اجتمعت تخلق أثرا ذا قوة، وفخامة من نوع خاص[5]"، كما يرى "عز الدين علي السيد".

---

[1]-المرجع نفسه، ص: 342

[2]–الثعالبي. فقه اللغة، ص:345

[3]–المصدر نفسه، ص: 365

[4]–عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثر، ص: 13

[5]–المصدر نفسه، ص: 14

تعتبر الصوامت أصغر وحدة في الجملة، وقد لا يبدو مؤثرا دلاليا، إلا حين يتعاضد مع غيره في كلمة ما، مع ارتباطه أيضا في اللغة العربية بالصوت،الذي يـُضع عليه، فيتولد عنه إيقاع مميز، نتيجة تكثيفه بصورة خاصة، فيكشف عن أجواء نفسية متسقة مع الدلالة، التي يحملها النص، أو حتى الدلالة التي تحملها الكلمة المكثفة، من خلال التكرار المتعاقب أو المبثوث في ثنايا هذه الكلمة.

من المسلّم به أننا نتعامل مع الحرف، بوصفه صوتا مكتوبا، ووفق جدواه في الكتابة الصوتية الواسعة، وننظر إليه على أن كل حرف يتكون من الملامح المميزة، التي تميزه عن غيره، فكل حرف بوصفه كيانا لغويا يتميز عن غيره، بسمات صوتية خاصة، "كما أن لكل فونيم* القدرة على إحداث تغيير دلالي، على المستوى الصوتي[1]"، وتوزيع الأصوات داخل جسم الكلمة، يمكن أن يشكل صوتا فنيا جماليا، يتماهى مع الدلالة المقصودة، أو يتعداها في بعض الأحيان . تتنوع صور التكرار في الحروف بين تكرار حرف أو حرفين، بصورة تلفت انتباه المتلقي، بما تصنعه من موسيقى، سواء في الكلمة الواحدة أو في جسم النص ككل.

تعد الحروف الصامتة المكون الأساسي في بنية الكلمة والعبارة والنص ككل، وتأثيرها يكون وفق موقعها،وبـُعدها التكراري أو قربها، وهما المكونان اللذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعا متنوعا في السمع، فيكون إما منسجما أو متنافرا، تبعا للترجيع أو التردد الناشئ عن تكرار الحروف، ووفقا للطاقة الإيقاعية التي يحملها الجرس، الذي يحدثه في السامع، "فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث، بتكرير حروف الصيغة، وما يصاحب ذلك من إبراز الجرس[2]"، فيضيف تكرار الحروف

* الفونيم: أصغر وحدة صوتية تستعمل في بناء الكلام وتؤثر فيه.عصام نور الدين. السلسلة الألسنية. دار الفكر اللبناني ، بيروت، لبنان. 1992.ص، 195

[1]-حسن عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني. ط1. الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر. ص:16

[2]-مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي. ط1.منشأة المعارف الإسكندرية، مصر. ص: 173

بعينها، من قيمة التركيب الصوتي، من خلال انسجام وتلاءم الأصوات، بتموجاتها ، شدة، ولينا، وهمسا، ما يكسب النص الشعري إيقاعا يتساوق مع الحالة الشعورية للشاعر، والذي يُنقل للقارئ، فكلما شاع التكرار في جسم النص، كلما ازدادت قوته الإيقاعية، وكثافته الشعورية، فقد يلجأ الشاعر إلى التكرار الحرفي لتعزيز الإيقاع وتنوعه.

إن ظاهرة التكرار الصوتي، مبثوثة في ثنايا الشعر العربي القديم، فهو يمثل الصوت الذي يصب فيه الشاعر مكنوناته، فيعبر عن تصاعد أو انخفاض انفعالاته، بالإضافة إلى دوره الإخصابي في شعرية النص، ورافد من روافد البث الإيمائي والجمالي في القصيدة،وهو أيضا شكل صياغيٌ يقع داخل بنية موسعة، "هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية، باحتوائها قيما إيقاعية واضحة، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية[1]"، وللتكرار الحرفي دور مميز في تشكيل الإيقاع الداخلي، الذي ينسجم مع الموسيقى الخارجية للقصيدة، وذلك حين ينأى الشاعر بنفسه عن التنافر من الأصوات والحروف، فتكون من المتآلف التي تصنع موسيقى عذبة، تألفها النفس، ويتفاعل معها الوجدان، وتطرب السمع، ومن هنا تكمن فعالية الصوت في دراسة النص الشعري، بوصفها اللّبنة اللغوية الصغرى، المكونة للكلمات والتراكيب، وبالتالي الأبيات الشعرية، "والشاعر ينتقي الأصوات اللغوية، انطلاقا من ائتلافها وانسجامها [2]"، فكل صوت مجرد معزول عن غيره من الأصوات، خصائصه التي تميزه عن غيره من الأصوات . ولأن الشاعر الموحدي مولع بإبراز مهاراته اللغوية، لإقناع ممدوحيه، لجأ الشاعر **الجراوي** إلى الكثافة الصوتية للحرف، على مستويات مختلفة عموديا وأفقيا، وركزت هذه الدراسة على أهم البؤر التكرارية، لبعض الحروف التي شكلت ظاهرة موسيقية ودلالية في النص.

---

[1]-حسني عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني ، ص:5

[2]-المرجع نفسه، ص: 10

إن تكرار الفونيمات في شعر **الجراوي**، لم يكن واعيا في تكثيف استعماله، أي لم يقصد حروفا معينة في نصه، لبناء علاقة جدلية مع الدلالة، بل "العلاقة تنتج عن تفاعل الأصوات وتجاورها وتناسقها بصورة خاصة، وتتميز به في آن واحد[1]"، فتنشأ عن تلك الأصوات وظائف دلالية،قادرة على حمل المعنى وا إبرازه في السياق، من خلال ابرزا صوت أو أصوات معينة في النص، ناهيك عن ترديد بعض الحروف في البيت أو النص ككل، "يكسبه لونا موسيقيا تستريح له الأذن وتقبل عليه[2]"، فالحروف "تعتبر رموزا للمعاني كما تعتبر رموزا للأصوات[3]"وا إن كانت هناك دلالة للأصوات، يمكن للدارس أن يستشفها من النصوص، فإن هذه الدلالة تكمن في صفات تلك الحروف، كالجهر والهمس، إذ لا وصول إلى دلالاتها بمعزل عن صفاتها، وقد توزعت حروف الهمس والجهرفي ديوان الجراوي وفق الجداول التالية:

- حضور الحرف المجهورفي قصائد ومقطوعات ديوان الجراوي*

| الحرف المجهور | تردده في قصائد ومقطوعات الديوان |
|---|---|
| ب | 936 |
| م | 1846 |
| ج | 354 |
| د | 890 |
| ذ | 131 |
| ر | 1178 |
| ز | 196 |
| ض | 129 |
| ظ | 85 |

[1]-مناف مهدي محمد.علم الأصوات اللغوية. ط1، عالم الكتب للطباعة والتوزيع، لبنان، 1419. ص: 68

[2]-المرجع نفسه، ص: 82

[3]-محمد أحمد محمود. علم الأصوات.ط1، دار اشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1419هـ. ص: 69

*حرف الهمزة مجهور في نظر القدماء، ومهموس في نظر المحدثين

| ع | 788 |
| --- | --- |
| غ | 191 |
| ل | 1552 |
| ن | 1195 |
| ء* | 812 |
| المجموع | 10412 |

- حضور الحرف المهموس في ديوان الجراوي

| الحرف المهموس | تردده في قصائد ومقطوعات الديوان |
| --- | --- |
| ت | 1147 |
| ث | 101 |
| ح | 505 |
| خ | 161 |
| س | 522 |
| ش | 188 |
| ص | 299 |
| ف | 683 |
| ك | 556 |
| هـ | 1066 |
| ق | 526 |
| ط | 168 |
| المجموع | 5396 |

في قراءة للجدول رقم 01 ورقم 02، نستطيع أن نحكم على أن الجراوي وظف الحروف المجهورة أكثر من الحروف المهموسة، ما يتعدى الضعف بقليل، ومعنى ذلك أن الأصوات المجهورة، "تهز الأوتار الصوتية عند النطق بها، فتحدث أصواتا مسموعة[1]"،

* لم تدخل الصوائت في حساب الجهر.

[1]-إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص:159

ونسبة شيوع هذه الحروف في النصوص الشعرية، يحدث فرقا في الكثافة بين الجهر والهمس، يصاحبه تغير في دلالة النص، فالصوت المجهور يتسم بحركة ملازمة له، تلك الحركة "تقرع الآذان بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها، فيكون له من الإثارة نصيب[1]"، في حين نجد أن الصوت المهموس، "يتصف بالرهافة والهمس[2]"، وطغيان الحروف المجهورة في نصوص **الجراوي** تنم عن طغيان الإنشاد، الذي يستلزم القوة في الوضوح الصوتي، والرغبة في قوة الدلالة، لتصل إلى المخاطب، خاصة أن جل شعره كان في غرض المدح، وهو غرض يقتضي الوضوح والقوة، ومن النصوص التي يمكن البحث فيها عن فعالية تكرار الحروف قول الجراوي في مدح السلطان يعقوب المنصورو تصوير المعركة:

أُلُــفٌ غــدَتْ مأهُــولة بــهــم الـفلا *** وأمـسـتْ خـلاءً منهمُ دُورهــمْ فـقْرَا[3]

ودارَتْ رحَى الهيجا عليهم فأصبحوا *** هشيـما طحــينا في مـهب الصّبا مُذرا

يطـيـرُ بـأشــلاءٍ لـهم كـقـشَعـمٍ *** فما شـئـتَ من نسرٍ غدا بطْنُـهُ قـبْرَا

إن التشكيلات الحرفية في هذه الأبيات، يغلب عليها تكرار حرفي (الدال والراء) وهما حرفان متقاربان في المخرج، ويتناظر ان من حيث الشدة والرخاوة، والإطباق والانفتاح، فيتردد حرف الدال أربع مرات في الكلمات، (غدت، دورهم، دارت، غدا)، وحرف الراء سبع مرات، في الكلمات، (دور، فقرا، دارت رحى، مذرا، يطير، نسر، قبرا) وهي ترتبط معا دلاليا بالسرعة والشجاعة فتُعبِّر بذلك دلالة النص، عن الصورة التي قصدها الشاعر في وصف ممدوحه، بالقوة وسرعة الرد على الأعداء والقضاء عليهم، فتبدد جمعهم، وقَفرت ديارهم، وتشتتوا في الفلاة، فأصبحت بطون النسور قبورهم، ففي الأبيات السابقة تكثيف أصوات الجهر تعبر عن القوة، وتعكس رمزية الأصوات فيها، وتجعل الصورة

---

[1] -المرجع السابق، ص:160

[2] -المرجع نفسه. ص: 162

[3] -ديوان الجراوي، ص: 83

الشعرية عنصرا قارا في ذهن المتلقي، عبر التكثيف الصوتي المنتظم، في هندسية لا واعية في النص.

أما صوت الراء الذي تكرر ثماني مرات، وهو "حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن خصائصه الترجيح والرقة والنضارة [1]"، ولايكتفي الراء بحركة واحدةوا إنما في حاجة إلى المعاودة المستمرة حتى يتأكد من فعل التعاقب، فيأخذ معناه من خصائصه الصوتية، حيث يقتضي النطق به تتابع طرقات اللسان مع اللثة تتابعا سريعا، فنجده تكرر في الألفاظ؛ دورهم، فقرا، دارت، رحى، مذرا، يطير، نسر، قبرا، فكل الألفاظ توحي بالحركة والتعاقب، من حالة إلى أخرى تحولت ديار العد إلى خراب، بعد أن كانت مأهولة بهم، وتحولوا من الصورة البشرية العادية، إلى هشيم مترامي الأطراف في الفلاة، وكانوا صرعى على أديم الأرض، فتحولوا إلى بطون النسور، ومن هنا يرتبط صوت الراء بالفضاء الدلالي للنص، ويناسب إيقاعه، مع سرعة القتل وتتابعه دون انقطاع، وهو وسيلة من وسائل التعبير عن مختلف العواطف. ونسمع بجلاء صوت النون في البيتين الآتيين من قول الجراوي:

لكَ النّصْرُ حزْبُ والمقادير أعوانُ *** فحسبُ أعاديكَ انقيادٌ وإذعانُ [2]

وما تعْصِمُ الأعداءَ منكَ حُصُونُها *** ولا الأُسْدَ خفّانٌ* والعُصْمَ ثهلانُ**

لعل صوت النون المجهور في البيتين السابقين، جاء حاملا في مساحته النصر، من خلال تحركها في الألفاظ؛ (النصر، أعوان، انقياد، إذعان، حصونها، منك، خفان، ثهلان) فتكررت في البيت الأول، أربع مرات، وفي البيت الثاني، أربع مرات، كما استأثر بحرف الروي، و"يتصف بالجهر المتوسط بين الشدة والرخاوة، ففي النطق به يندفع الهواء

---

[1] - إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 165

[2] -الجراوي. الديوان، ص:161

* خفان: موضع في الكوفة.

** ثهلان: جبل ضخم بنجد.

من الرئتين محركا الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق أو لا، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى، فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي،محدثا في مروره نوعا من الحفيف لايكاد يُسمع"[1]، فتنوع في الجهر بين اللين، وهو يتحدث عن النصر وانقياد الأعداء للخليفة الموحدي، ليتحول إلى الشدة عندما يصف قوة الموحدين وبطشهم بالأعداء، ولا عاصم لهم من أمر الموحدين وقوتهم، لا الجبال العالية ولا الحصون المنيعة،وهي معانٍ يفيض بها كل بيت، وينسجم فيها مع صوت النون، فنشعر بالاهتزازات النفسية من خلال الألفاظ، (انقياد،وا ِذعان، وحصونها،) تتماهى مع الإيقاعات الدلالية التي تصاحب حرف النون.

ومن الأبيات التي جاءت فيها تكثيف لأصوات المهموسة قول الجراوي:

هو الفَتحُ أعيا وصفهُ النظمَ والنثرا *** وعمّتْ جميعَ المسلمين بهِ البُشرَى[2]

وأنجد في الدنيا وغارَ حديثُهُ *** فراقَتْ بهِ حُسنا وطابتْ بهِ نشرا

تميز بالأحجال والغُررِ التي *** أقلُّ سناها يبهَرُ الشمس والبدرَا

لقد أوردَ الأُذْفُنْشُ شيعتهُ الرّدى *** وساقهُمُ جهلا إلى البطشةِ الكبرى

حكى فعلَ ابليس بأصحابهِ الأُلى *** تبرأ منهمْ حينَ أوردهم بدْرَا

أطارتهُ شداتٌ تولى أمامَهَا *** شريدا وأنستْهُ التعاظمَ والكِبْرا

هيمَن حرفا السين والشين على مجموع الأبيات السابقة، فقد تكرر السين سبع مرات، في الألفاظ، (المسلمين حسنا، سناها، الشمس، ساقهم، إبليس، أنستهم)، "وصوت السين صوت رخوي مهموس، وهو من أصوات الصفير[3]"، وفي تكراره صنع جوا صفيريا، يحاكي صوت المعركة، وصوت النصر المجلجل، الذي بلغ الآفاق، وعبر عن حركة

---

[1] -إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية ، ص: 187

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 132

[3] –إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص:188

الموت وهي تحصد رؤوس الأعداء، وتكثيف حرف السين المهموس، يعبر عن الصورة الشعرية، فصوت إبليس وهو يهمس ويوسوس في أذن القائد الإسباني، ثم يتبرأ منه، وكأنه حديث داخلي اتسم بالهمس والخفوت، لأن الحروف المهموسة" تحتاج للنطق بها، إلى قدر أكبر من الهواء في الرئتين، مما يتطلبه الحروف المجهورة[1]".وإذا ما أخذنا في الاعتبار السمات الخاصة لحرف السين، يمكن أن نلمس صدى تردده في النص السابق، فهو يخرج بين اللثة والأسنان، ليحدث صفير ناعم يزداد حين يتكرر، وبهذا يصبح التكثيف الصوتي لحرف السين يعبر عن دلالة النص وما فيه من روح، يستطيع المتلقي الوقوف على هندسة الأبيات المبنية على تكثيفه في أبيات**الجراوي**.

وقد صاحب حرف السين المكرر سبع مرات، حرف الشين، "الذي يتطلب جهدا عضليا[2]"، لكنه استطاع الهيمنة على باقي الأصوات الأخرى، من خلال إبراز الألفاظ التي تحمله، كالبشرى، والشمس، شيعته، البطشة، شدات، شريد، الاذفنش، فأخذت من صفات الشين معنى التفشي والانتشار، وتضخيم الشاعر لسمات يعتقد أنها متفردة عند الممدوح،فيكثف من حرف الشين ليرتبط بالدلالة و الإيقاع المناسبين للنص.

ويقول الجراوي في قصيدة أخرى:

سَتَمْـلِـكُ أرضَ مـصرَ والعـراقـا *** وتـجرِي نحوكَ الأمـمُ اسـتـباقـا[3]

إذا لـــم يـتـفـقْ رأيٌ ورأيٌ *** أفـادا فـي محـبَّـتـك اتِّـفـاقـا

صفـا لكَ كـل قـلبٍ غـيرُ صـافٍ *** وزحـزحَ في ضـمائرِه النِّـفـاقـا

وحقُّكـمُ وحقُّـكـمُ عـظـيـمٌ *** لقد حسُنَ الزمـانُ بـكم وراقـا

---

[1]-حسني عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني. ط1. الدارالثقافية للنشر، الإسكندرية، مصر. ص: 5

[2]-المرجع نفسه، ص: 12

[3]-ديوان الجراوي. ص: 113

يكرر الشاعر حرف القاف عشر مرات، فجاء في (العراق، استباقا، يتفق، اتفاقا، قلب، النفاق، حقكم، حقكم، لقد، راقا،) "فالقاف حرف شديد مجهور أو مهموس، حسب طريقة النطق به، وهو من الأصوات المتغيرة حسب النطق بها، وهو أيضا حرف من حروف القلقلة [1]"، وهي في الحقيقة ليست إلا مبالغة في الجهر، وهو من الحروف التي تفيد التوتر والاضطراب، وفي الموقف الشعري الذي يصفه الشاعر **الجراوي** فهو يعبر عن اضطراب المشرق، واختلاف الآراء، إلا أن طموح السلطان الموحدي هو التوسع في مملكته وإخضاع المشرق لحكمه، ولا يبقى من الآراء إلا مايرى السلطان الموحدي، فالشاعر يرفع صوته بأدوات تملك هذه الخاصية، ويفصل في الأمر بما يساير به الخليفة، ويحقق له طموحاته وأحلامه في امتلاك الشرق والمغرب.

ونتيجة القول هي أن التكرار بأنواعه المختلفة، يحافظ على بنية النص وتماسكه، ويخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه، وتكثيف التكرار يعني؛ بنّاء الخطاب وإعادة تأكيده[2]"، كما أن التشكيل الواعي للتكرار يبث الروح في الحرف المكرر، فيبعث فيها الحياة، ويكون بؤرة رئيسة في النص، ويتميز التكرار بالحركة والنمو، ويخلق الصورة الإيحائية المؤثرة في المتلقي. إن الأصوات المجهورة ارتبطت بمواقف وأحاسيس شعورية، برزت من خلال صوت الشاعر في النصوص الشعرية، فعكست القوة والجهر في تجربته الشعرية فكانت رسالة الشاعر هي الوصول إلى قوة الممدوحين، وقوة دولتهم، لذا جاءت الأصوات المهموسة ضعيفة في مجموع قصائد ومقطوعات ديوان الجراوي. كما أن الأصوات المهموسة في نصوص الجراوي، ارتبطت بالمواقف العاطفية، التي اقترنت بحب الشاعر للخلفاء الموحدين الذين عاصرهم، وتكون بذلك الأصوات المهموسة مثلت الجانب

---

[1]-إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، ص: 67

[2]-حسني عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي ظواهر التجديد.ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989. ص: 9

العاطفي في تجربة الشاعر، فعكست عاطفة الشاعر الكامنة وهي عاطفة الحب والولاء التام للموحدين.

# الفصل الخامس

## التراكيب المعيارية

## فى نصوص الجراوى

# الفصل الخامس

- التراكيب المعيارية في نصوص الجراوي

1- البنى المعيارية: المفهوم والإجراء.

2- البنى التركيبية الفعلية .

3- الحركة الزمنية للأفعال في ديوان الجراوي.

4- انزياحات الأفعال عن أزمنتها المعيارية.

أ- انزياح الفعل الماضي إلى المستقبل.

ب- انزياح الفعل المضارع إلى زمن الماضي.

5- البنى التركيبية الاسمية: من دينامية الأفعال إلى ثبات الأسماء.

6- مظاهر التحويل في التراكيب الشعرية عند الجراوي.

أ- التقديم والتأخير في الجملة الاسمية.

ب- التقديم والتأخير في الجملة الفعلية.

ج- الحذف في الجملة الاسمية .

د- الحذف في الجملة الفعلية.

## 1- البنى المعيارية: المفهوم والإجراء

إن الكلام هو الجمل المُنتجَة، التي تبدو في فونيمات ومورفيمات، تنتظم في تراكيب خاصة، تحكمها القواعد اللغوية لتلك اللغةويُعتبر الأداء مسئولا عن تنظيم

هذه الفونيمات والمورفيمات* في تراكيبها، وهذا ما يهتم به النحو المعياري، حيث يخضع إلى قواعد تكون على أساسه الجملة مقبولة لدى السامع اللغوي، فيكون بذلك هدف النحو هو التمييز بين ماهو نحوي، ومااليس نحوي، أي : إن "النحو ينبغي أن ينظم كل الجمل التي تكون مقبولة نحويا فحسب[1]"، وبالتالي فالنظرية اللغوية عليها أن تفهم كيف يستطيع المتكلم أن ينتج جملا لا حصر لها من عناصر لغوية محدودة، فالنحو" ينبغي أن يكون صالحا لتوليد كل الجمل النحوية في اللغة[2]"، ومن هنا يستعين المبدع بمعجم خاصه َطتَيُّ ه النحو المناسب أي: الأفعال والأسماء والحروف لخلق لغته الشعرية، حيث يسهم في صياغة المعجم بطريقة خاصة، تخرجه من العادية إلى الخصوصية، التي تسمى الشعرية، المنوطة بالمعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى، حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم، أي: "نقل الصياغة من نقطة الحياد التعبيرية إلى منطقة أدبية[3]".

تعني معيارية اللغة استخلاص مجموعة من القواعد، التي تكون معيارا ينبغي الأخذ به والسير على دربه، وكل خروج عنه يدخل في دائرة الخطأ، وهو أيضا محاولة فرض قواعد أخرى على مستعمل هذه اللغة، فيخرج من القواعد العامة، إلى القواعد الخاصة التي لايتميز بها إلا النص الإبداعي، الذي يخبئ وراء اللغة الوصفية أو القياسية، ليكون مقبولا لدى اللغوي، ومؤثرا في القارئ. إن النص الشعري عند **الجراوي** لا يستمد قيمته من الناحية الموضوعاتية فحسب، لكنه

---

* المورفيم: أصغر وحدة لغوية مجردة لها معنى. عصام نور الدين. السلسلة الألسنية. ص 196

[1]-عبده الراجحي. النحو العربي والدرس الحديث. ص: 113

[2]-المرجع نفسه، ص: 114

[3]-محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، ص: 248

يستمدها أيضا من الظواهر النحوية الكامنة في ثنايا نصوصه، فهو نص متغير، ينتقي صاحبه من اللغة المعيارية ما يتماهى مع مقصديته، ويتلاءم مع عواطفه وأحاسيسه،فتُنقل الرسالة إلى المرسل إليه، فيتفاعل معها القارئ، وتحدث فيه الأثر المطلوب.

لا يتأتى هذا إلا بالبحث عن النواميس التي تحرك الظاهرة اللغوية، لأن موقف المبدع من اللغة، غير موقف القارئ منها، فموقف المبدع "ينبني على مراعاة معايير اجتماعية ولغوية معينة، يطابقها في الاستعمال بما يوافق المعايير المناسبة، فيحرص على إبقائها[1]"، ومن ثم يتسم نشاطه اللغوي بظاهرة القياس والصياغة القياسية، وبالتالي مراعاة مستوى الصواب في الاستعمال، وهو مقياس لغوي يرضى الصواب ويرفض الخطأ في الاستعمال؛ وهو "في النهاية مقياس اجتماعي يفرضه المجتمع اللغوي على الأفراد، ويرجع الأفراد إليه عند الاحتكام[2]"، وهذا لا يعني جمود اللغةوا إنما يعني المرجعية القواعدية للغة.

كما أن المعيار اللغوي يحدد قواعد اللغة بناء على فهم المعنى، أي أن على المبدع أن يشكل لغته التي تلقى قبولا لدى المعيار النحوي، الذي وضعه المجتمع وتتحدد وفقا لدارس اللغةوالمبدع يستخدم اللغة استخدامَ اختيارٍ وتعمدٍ ، ويتوخى في تعامله مع اللغة الجانب الجمالي، فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة، "كما يخلقه الرسام بالألوان والموسيقى والنغمات[3]"، إن التركيب اللغوي -ونقصد به الجملة الفعلية

[1]-تمام حسان. اللغة بين المعيارية والوصفية. ط4. عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2001. ص: 72

[2]-أحمد المتوكل. بين البنية الجملية والبنية الكونية. ص: 145

[3]-تمام حسان. اللغة بين المعيارية والوصفية. ص: 85

والاسمية- يخضع في العمل الإبداعي إلى إحداث التوتر لدى المتلقي، وفهم التركيب المعياري للغة أولا، يؤدي إلى فهم تلك البؤر والتوترات الكامنة فيها ثانيا.

**2- البنى التركيبية الفعلية**

للفعل أهمية كبرى في اللغة العربية، وتكمن أهميته في الزمن والحدث، فهو "يدل على الزمن بهيئته والحدث في مادته[1]"، كما يتنوع استعماله في الخطاب سواء بصيغة الماضي أو الحاضر والمستقبل أو بالطلب في الأمر. وزمن الفعل نوعان: صرفي وهو محصور في الزمن الذي تدل عليه الصيغة الفعلية في حالتها الإفرادية، خارج السياق، وهو ما اعتبره عبد القادر عبد الجليل "الزمن الذي يوصف دائما خارج السياق[2]"، رجوعا إلى معطيات النظرية الصرفية ومعاييرها، اعتمادا على الجذور، وما يلحقها من المورفيمات، وقد تعامل النحاة مع الأزمنة الصرفية من خلال الثلاثية المعيارية، الماضي، والمستقبل،و حالية والأمر.

يقتصر الزمن الصرفي على الصيغة بدء وانتهاء، وتنتهي مهامه عند تدخل السياق أي: إن الزمن الصرفي وظيفته المفردة خارج السياق، أو كما سماها النحاة الزمن الأصلي أو الطبيعي، على خلاف الزمن النحوي، الذي يدخل فيه الزمن أو المفردة إلى مجال السياق "من خلال الصيغ المفردة، أو المركبة، وما يصاحبها من ضمائر وقرائن لفظية حالية[3]"، وهو الذي "تقدمه التراكيب داخل دائرة النصوص وسياقاتها، التي تضم الأفعال والأدوات والأسماء... وهذا الزمن لا يوصف إلا داخل

[1]قرامة عبدالجبار. زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994. ص: 89

[2]–عبد القادر عبد الجليل. علم اللسانيات الحديث. ط. 1. دار صفاء للطباعة والنشر، الأردن، 2002. ص: 84

[3]-المرجع نفسه، ص: 86

السياق[1]". لقد أجمع أغلب الباحثين اللغويين المعاصرين على أن الزمن في العربية ذو وظيفة نحوية، ولا يمكن أن نكشف عن الزمن إلا في إطار السياق، فالزمن لا يتحرك إلا داخل السياق ، وليس في الصيغ المفردة، لذا فالزمن خارج المفردة يخرج في بعض صيغه على الزمن الطبيعي، فالماضي في زمنه الطبيعي يكون في حدود ما مضى من الزمن، لكن داخل منظومة السياق قد يكون حاضرا أو مستقبلا، لكنه والمضارع في زمنه الطبيعي يدل على الحال والاستقبال، لكن إذا لحقته بعض الأدوات أو قرائن، يمكن أن يقتصر زمنه على الحال فقط، أو الاستقبال فقط. مما سبق يمكن القول أن للفعل زمنين، أحدها صرفي ويتجلى في الصيغة الصرفية خارج السياق، وهو زمن ثابت، غالبا ما تعنى به الدراسات الصرفية، وثانيهما زمن سياقي، وهو أوسع من الزمن الصرفي، لأنه يكون على مستوى الجملة والتركيب، فيتجاوز بذلك الزمن الثابت.

## 3- الحركة الزمنية للأفعال في ديوان الجراوي

وظف **الجراوي** الزمن في أغلب قصائد ومقطوعات الديوان وفق تسلسلها المعياري، فغلبت الأزمنة الماضية على أزمنة المضارعة،وقلّ الأمر، لأن عموم خطابه قد توجه إلى الخلفاء، وهم أعلى مقاما منه، فجاءت الأزمنة موزعة بين:

| الأزمنة | عدد التكرار |
|---|---|
| الماضي | 865 |
| المضارع | 394 |
| الأمر | 20 |

إن التعبير عن علاقة الفعل

[1]- مدري كمال إبراهيم. الزمن في النحو العربي. ط1. دار أمية، الرياض، السعودية، 1404هـ. ص: 57

بالزمن أمر غاية في الأهمية، لأن الفعل أكثر الصيغ استعمالا في الجملة، وأكثر مرونة وحركة فيها، وما يزيد من مرونته وحركيته واقترانه بالزمن المطلق في صيغته التي اتجهت إليها مقصدية الشاعر. وللفعل ثلاثة أزمنة معيارية تتحرك في فضاءات زمنية محصورة في الماضي والحاضر أو المستقبل، بشرط أن يكون مجردا من اللواحق التي تحصر زمنه في وقت محدد أو تخرق الفضاء الزمني المخصص له ليدخل في زمن غيره من الأفعال.

لقد ورد الماضي المطلق في شعر **الجراوي**، ليفيد القارئ بأن الحدث وقع في زمن مضى دون التقيد بوقت محدد ومعين ومحصور، كقوله:

عمَّ السرورُ بها البسيطةَ كـُلَّهـا *** كالصبحِ فاضَ على رُبا وبِـطـاحِ[1]

استعمل الشاعر الأفعال (عمَّ) و(فاض)دونما تحديد لها بوقت معيّن في الماضي المطلق، بل أطلقها لشمولها؛ فالسرور ببيعة الخليفة ممتدة في الزمن الماضي، فهي أفعال مستغرقة في طي الماضي، غير محدودة بجزء منه. كما تأتي الأفعال المضارعة لتحصر الزمن في الحاضر أو المستقبل، إذا لم تلحقها ما يغير من وجهة الزمن المطلق عندها، ليحصرهافي زمن محدد كالحاضر فقط أو المستقبل فقط، أو تلغي زمنه الأصلي ليلحق بزمن غيره من الأفعال كالماضي، ومن الأفعال المضارعة التي تفيد الحاضر أو المستقبل على إطلاقه ما ورد في قول الجراوي:

والبحرُ تعتَمِدُ الأنهارُ موضِعَهُ *** فتلتَقي في نواحيهِ وتجتمـعُ[2]

فالأفعال المضارعة (تعتمد، تلتقي، تجتمع) محصورة في زمن المضارع فتمتد في المستقل بدء من الحاضر، وهي بذلك تستغرق في زمنها الذي حددته القاعدة

[1] الجراوي. الديوان، ص: 56

[2] المصدر نفسه، ص: 104

العامة النحوية، فكل الأنهار تصب في البحر، ولايمكن أن تخرج عن مسارها، فهي تجتمع فيه، مهما طال زمنها فهي في النهاية تصب في موقع واحد وهو البحر، كما أن كل الرأي يعود في النهاية إلى الخليفة مهما تعددت الآراء، فالكلمة الفصل من حق الخليفة، سواء في حاضره أو في مستقبل الدولة الموحدية فهو اعتراف برجاحة عقله سداد رأيه.

أما الأمر فهو الطلب الجازم على وجه الاستعلاء، فيكون بذلك زمنه يبدأ من لحظة الطلب إلى زمن انجاز الطلب، إذا كان من الأعلى إلى الأدنى، ويحمل معنى الوجوب، ويستمر زمنه ممتدا إلى مالا نهاية إذا كان الغرض منه الدعاء، يقول الجراوي:

خـــلِيلَيَّ دَعـــــوَى بَرَّحَـــتْ بِخَفَاءِ *** ألا أنـــزِلا رَحْل الأســـى بِفِنائي[1]

وَهُــــدًّا مـن الصـبرِ الجـميـلِ بِنـائي *** قِفـا ساعـداني لاتَ حـينَ عزائي

فزمن الأمر في الأفعال (أنزلاوهُدّا، قفا) طلب لأمر لايمكن أن يتحققوإنما هو طلب يستغرق في الزمن الذي يمكن أن لا يتحقق، فيبقى طلبا متواصلا، لأنه الخطاب موجه إلى مجهول، فيصبح الغرض منه التفجع وكبر المصيبة التي ألمت بالشاعر. كما نوع الجراوي في خطابه الشعري في توظيف الأفعال في مختلف أزمنتها فقال يصف جيش القبائل وهو يناصر الخليفة الموحدي في حربه مع النصارى:

أَكـرِمْ بـــهـنَّ قـبـــائلاً إقْـلالُـها *** في الـــحربِ يُـــغنيــها عن الإكْثـارِ[2]

---

[1]-المصدر السابق، ص 117

[2]-المصدر نفسه، ص : 88

وأنْظُرْ إذا اصطفَّتْ كتائبُـهـا إلى *** مـا تَحْـمَدُ الكُتَّـابُ في الأسـطـارِ

يتضح التنوع الزمني في البيت الأخير خاصة، بين الأمر وهو خطاب موجه إلى الموحدين بصفة عامة وا لى من شكك في ولاء القبائل للخليفة، بأن ينظر إلى كتائب جيش القبائل وهي تصطف مع الموحدين، وكأنها في انتظامها سطور كتاب أتقن ترتيبها وتصفيف أسطرها، فحرك الزمن في فضاءاته المنطقية، فتراتبت تراتبا منطقيا، ودل كل فعل عن زمنه الذي كانت تتجه إليه مقصدية الشاعر، ويكشف عن حمولات الحدث مدعومة بالحمولات الزمنية التي لاتخرج عن الحدود المعيارية الزمنية للأفعال، من الأمر إلى الماضي إلى المستقبل. يمكن القول أن **الجراوي** وظف الجمل الفعلية بأزمنتها المختلفة، فساهمت في تفعيل الخطاب، سواء بتعدد الحركة فيه أو تفعيل الحدثية فيه، فكان متجددا في حركته، وحيويا في أحداثه، ومتنوعا في أزمنته، ومحصورا في حدثه.

عكست نصوص **الجراوي** كل فضاءات الأزمنة الفعلية، فدلت على الحركة، فشكلت صورة أحداث النص وتنويع أزمنته، فتوالت الجمل الفعلية في النصوص موزعة على الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، لتستحضر الأحداث الماضية وتسجل أمجاد الموحدين منذ قيام دولتهم، وتواكب حركتهم في الحاضر وترسم تطلعاتهم في المستقبل، فعكست الأفعال حمولات ومواقف خلفاء الموحدين، وتحيل القارئ إلى حركة الأحداث والإنجازات والصرع والانتصارات التي حققها الموحدون بكثير من الصدق العاطفي، وزاد في علاقة الأفعال بالحدث تلك الترابطات بين الأزمنة، بدء من الماضي ثم الانتقال إلى الحاضر والمستقبل، لاستحضار الحدث والتأكيد عليه، ليصنع بذلك مقابلة بين الأزمنة، وكأنه يهدم الحدود الزمنية ويدمجها

كي لا تنفصل، لتعكس رغبة الشاعر في استمرار حكم الموحدين وبقائه حيا ينبعث في كل الأزمنة.

إن حضور الأنساق الماضية في نصوص **الجراوي** ينطوي على مصوغ دلالي يحمل التمجيد والإشادة بماضي الموحدين، وحكاية تاريخ بطولاتهم، وسرد تفاصيل معاركهم وفتوحاتهم، وربط الماضي بالحاضر والمستقبل للدلالة على استمرارية وتوهج قوة الموحدين، وتتبع خطى الأسلاف في توالي الانتصاراتوا ٍن كان الزمن الماضي يهيمن على نصوص الجراوي، فإن الرجوع إليه كان مرتبطا بالحاضر والمستقبل،ور بطا لأمجاد الموحدين منذ الخليفة الأول عبد المؤمن بن علي إلى الخليفة المنصور، وكأن الجراوي يلغي الأزمنة ليدمج الماضي بالحاضر والمستقبل لتكون كل الأزمنة بعنوان واحد، وهو انتصارات الموحدين على كل الأعداء، واستمرار بطولاتهم في كل الأزمنة.

أما زمن المضارع فإنه فتح طاقة إيجابية توحي بالحركة المستمرة، لتحول تجربة الجراوي إلى مريد للموحدين، وحركية دائبة لحكمهم، وامتدادا متصلا لدولتهم في الحاضر والمستقبل، وتجددا دائما لانتصاراتهم، ورغبة ملحة في استمرار سلطانهم، ورؤية متفائلة لمستقبلهم، فلم يفصل **الجراوي** في أغلب أنساقه الفعلية بين الماضي التليد والحاضر المزهر والمستقبل المشرق، فالماضي صنعه الأجداد ولا بد أن يكون مثالا يُحتذى به، وكنزا يجب المحافظة عليه، والحاضر والمستقبل هو صنيعة تراكمات الماضي المشرق بانتصاراته وفتوحاته، فكان الانسجام الدلالي بين الفعل الماضي والمضارع في نصوص الجراوي المدحية. وكانت صيغة ألأمر أقل ظهورا في الديوان، فتمركزت في قصيدة واحدة بـ 12 فعلا خرج معظمها عن سياقه الحقيقي، لأن الشاعر يخاطب ويناجي نفسه المتألمة والحزينة على مقتل الحسين بن

علي( رضي الله عنه)، وما بقي من أفعال الأمر فهي موجهة إلى أعداء الموحدين ومناوئيه تدعوهم لامتثال لأمر الخليفة والخضوع لحكمه، ولعل السبب في قلة أفعال الأمر يرجع إلى أن الخطاب موجه في أغلب نصوصه إلى الخليفة، كما أن غرض المدح الغالب على نصوصه تقتضي عدم اللجوء إلى الأمر، لأنه يخاطب من هو أعلى منه مرتبةفلا مسوّغ لاستعمال أفعال الأمر إلا ما جاء موجها إلى الأعداء من النصارى والمارقين عن حكم الموحدين.

**4- انزياحات الأفعال عن أزمنتها المعيارية**

**أ- انزياح الفعل الماضي إلى المستقبل**

ينتقل زمن المضارع إلى الماضي، للدلالة على حدث مضى،ويُقصد به استحضار صورة حدث مضى وكأنه أمر بارز للعيان، فيكون التعبير بالفعل المضارع أبلغ من الماضي بالفعل المستقبل، إذ أتى به في حالة الإخبار عن وجود الفعل، كان ذلك أبلغ من الإخبار بالفعل الماضي، لأن الفعل المضارع يوضح الحال التي يقع فيها، ويستحضر الصورة حتى كأن السامع يشاهدها، ويكون السياق عاملا مهملا في تحديد زمنية الفعل يقول الجراوي:

إذا نامتِ الأملاكُ عما يَهُمُّهَا *** رعى الدِّينَ والدُّنيا لهُ طرْفُ ساهر[1]

لقد تحولت الدلالة الزمنية للفعل الماضي (نام) من الماضي إلى الامتداد في من المستقبل بدخول الفعل (يهم)، فقضى السياق المطابقة بين الزمنين، خاصة وأن الشاعر الجراوي يتحدث عن أعداء الخليفة الذين تقاعسوا عن خدمة الدين والدنيا، فزمن النوم استمر وامتد في المستقبل، فكانت دلالة الفعل الماضي تفيد التجدد وعدم

[1] المصدر السابق، ص: 83

التزام الفعل الماضي لحدوده المعيارية وهو زمن الماضي، فامتد في الاستغراق في زمن آخر، وأخذ بعض صفاته وهي الاستمرارية في التقاعس والنوم عن خدمة الدين، ويكسر بذلك الحدود ليتجاوز الماضي إلى المستقبل،ليعود بفعل ماضٍ آخر ليوحي باستمرارية الرعاية للدين، بالرغم من تحديد الزمن الماضي (رعى) إلا أن السياق يقتضي أن تكون الرعاية قد بدأت منذ قيام الدولة الموحدية، وهي مستمرة باستمرار حياة الدولة والخلفاء الموحدين. يقول**الجراوي** في موضع آخرفي زمن الماضي إلى الحاضر والمستقبل، بعد أن لحقه الفعل المضارع:

مازالَ إبليسُ في الأقطار يُوقِدُها *** وَتَرْتَمي منْ شَرارِ الخَلْقِ بالشَّرَرِ[1]

فمجيء الفعل الماضي (مازال) وبعده فعلين مضارعين (يوقد وترتمي)، خرج الفعل الماضي عن الدلالة المعهودة ويؤدي إلى توليد دلالتين بارزتين في السياق، دلالة نحوية متمثلة في الفعل الماضي الذي يدل على زمن مضى، ودلالة سياقية تدل على استمرار الغواية وبث الفرقة،فنزغُ إبليس بدأ في زمن مضى وهو مستمر في الحاضر والمستقبل، فكأن الحاضر والمستقبل استدعى الزمن الماضي إلى الحاضر وكأن صورة الغواية ماثلة للعيان، وهي واقع مستمر في الناس إلى أن يتوبوا إلى الله ويخضعوا للحكم الموحدي، بالرغم من مصيرهم المعروف سواء في الدنيا أو الآخرة، ومن ارتمى ويرتمي في حمم الشيطان لا يصيبه إلا لهيبها،والخارج عن طاعة الموحدين لايناله إلا العذاب والقتل. واللافت للنظر أن استغراق الماضي في زمن المستقبل عند **الجراوي** مرتبط في أغلب الأحيان باستمرار الأفعال الحسية المعنوية التي يتصف بها الخلفاء، أو يريد الشاعر أن يتصفوا بها يقول الجراوي:

[1]المصدر السابق، ص: 85

ومن قام للإسلام مثل مقامِهِ *** يكُنْ حمْدُهُ فرْضا وأمداحه ذِكْرا[1]

ففي هذا السياق التعبيري، عدل الشاعر عن الفعل الماضي (قام) إلى المستقبل (يكن)، وكان السياق قبل الفعل المضارع يطابق زمن الفعل الماضي بدلالة الزمن الذي ينحصر في قيام الخليفة بشؤون الإسلام ونصرته، لينتقل إلى الشكر والثناء الذي يمتد من الزمن الماضي إلى الحاضر والمستقبل، لأن شكر الخليفة ليس وليد اللحظة، وإنما يمتد في فضاءات الزمن بدءً من الماضي وامتدادا للحاضر والمستقبل، لأن الثناء على الخليفة يبدأ من زمن قيامه برعاية الإسلام والمسلمين ويستمر في الأزمنة اللاحقة، لأن الشكر سببه وعلته رعاية الخليفة للإسلام. قد يخرج الماضي والمضارع معا عن الدلالات السابقة إلى تأكيد عدم وقوع الحدث في الزمنين معا، وذلك في حالة ماجاء الفعل الماضي والمضارع منفيين، فلا يدلان على استحضار الصورة كما هو الشأن في القراءة السابقة، يقول الجراوي:

لمْ تأتِ بِمُشْـبِـهِكَ الأيا*** مُ ولا ولَـدَتْـهُ ولا تَـلِـدُ[2]

فالمضارع معدوم (لم تأت ولا تلدُ) باعتباره لم يقع بعدُ، أما الماضي (ولا ولدته) فقد وقع وانتهى، فإذا نفي المضارع الذي هو الأصل فما ظنك بالماضي الذي هو الفرع، فالتعبير بالمضارع المنفي لايفيد عند ابن جني "استحضار الصورة، كما يفيد التعبير بالمضارع بصفة عامة لكنه يأتي لإرادة التوكيد[3]"، فالخليفة متفرد في الدنيا، فلا يمكن أن تلد امرأة أخرى مثيله، ولا ولدت امرأة أخرى شبيهه ونده، وإن كانت مبالغة الشعراء تبدو بارزة في البيت، الذي يجب أن لا يذهب إلى السياق

[1] المصدر نفسه، ص 95

[2] المصدر السابق، ص: 70

[3] ابن جني. سر صناعة الاعراب. تح/حسن هنداوي. ط1. دار القلم، دمشق، سوريا. 140هـ، 1983م، ص: 276.

القرآني وإنما يذهب إلى سياق المبالغة في مدح الخليفة وتفرّده بصفات لا يتصف بها غيره من البشر، والغرض منه الخروج بالصفات من الزمن سواء أكان ماضيا أو مستقبلا، فتبقى تلك الصفات عائمة في الأزمنة، ونفي كل ما من شأنه التشكيك أو إلغاء تلك الصفات.

ويخرج الفعل الماضي عن زمنه إلى المستقبل الممتد في الزمن فقد قال الجراوي:

دَارَتْ عليهمْ كؤوسُ الذُّلِّ مترعةً ***تَسْقيهمُ جُرْعا من بعدها جُرَعُ[1]

لقد عدل الماضي (دار) إلى الفعل المضارع (تسقي)، وكلاهما يعودان على كأس الذل، فالفعل الماضي يدل على الوقوع وحصول الحدث في زمن مضى، لكن امتدت الكؤوس في سقي أعداء الموحدين الذل والهوان، لغرض استحضار المشهد وإطالته (في الاستغراق)، فلو بدأ الشاعر بالماضي وأنهى به لكان الأمر عاديا لا يلتفت إليه القارئ، فنقل الشاعر الحركة الزمنية من الماضي إلى المضارع فحمل المستقبل ما مضى، ليمتد به ويبقيه حيا ماثلا للقارئ مستغرقا في المستقبل. الذل الذي سقاه لأعدائه لم يكن حبيس زمن مضى وإنما استمر القوم في تجرع الذل والهوان، ويحملونه بحملهم المستقبل كله، فلا نهاية زمنية لذلهم وهوانهم. ويمكن ربط الفعل الماضي بقرينة تحول زمنه من الماضي الذي انتهى إلى مستقبل مستمر دائم الحركة والتجدد والاستغراق يقول **الجراوي**:

دُمتم ودامَ لكم إسعادُ سعْدكمْ *** مادامت الأرضُ والسبع السمواتُ[2]

جاء الفعل الماضي (دام) بصيغة الدعاء التي لا تتوقف في زمن معين وإنما الهدف منها الاستمرار والاستغراق في الزمن، بالرغم أن هذه الخصائص للفعل

---

[1] -الجراوي الديوان، ص: 104

[2] -المصدر نفسه، ص: 48

المضارع، لكن الشاعر يهدف إلى احتواء الزمن كله، ليكون الدعاء بدوام الملك والسعادة مستمرا ولا ينقطع بزمن معين، وزاد ربطه بالسموات والأرض كقرينة دلالية تمنع الفعل الماضي (دام) الرخصة في تجاوز حدوده والاستغراق في زمن المستقبل، كما أن الفعل الماضي دام يحمل في أحشائه معنى الديمومة والاستمرار، فلا انقطاع لسعادة الخليفة، ولا نهاية لها، حتى يرث الله الأرض ومن عليه.

**ب -انزياح الفعل المضارع إلى زمن الماضي**

لقد اختلف علماء النحو في عدول الفعل المضارع إلى الماضي، فمنهم من أجاز العطف الماضي على المضارع كالزمخشري[1] ومنهم من منعه كالفراء[2]، فلجأوا إلى تأويل الماضي بالمضارع لينسجم السياق لديهم، وليتفق مع قواعدهم اللغوية ومقاييسها، ويدل هذا الانزياح الزمني على المبالغة في الاستقرار، كما علل ابن جني بأن وقوع "الماضي موقع المضارع، يدل على تحقق الوقوع، لأن المضارع مشكوك في حصوله؛ فإن أردت أن تجعل الشيء محل الواقع عدلت عن المضارع إلى الماضي لتوهم بأنه قد وقع وحصل، بلفظ الماضي، والمعنى معنى المضارع فالشيء المحبوب أو ما يكثُر دورانه في خلد الإنسان، يظن أنه قد تحقق فينقل هذه الأمنية من الحاضر إلى الماضي المستقبل ظنا منه تحقق[3]"، يقول الجراوي:

فرعٌ سَيَحْكي أصلَه ولقد حكى *** بمقاصدٍ قد سُدِّدَتْ وسِلاحِ[4]

---

[1]-الزمخشري. المفصل في صنعة الاعراب. تح/محمد عزالدين السعيدي. دار احياء العلوم، بيروت، لبنان. 1410هـ، 1990م. ص: 87

[2]-حسن اسعد. آراء الفراء النحوية. مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد35. 1423هـ، 2002م. ص185

[3]-ابن جني. سر صناعة الإعراب. ص: 277

[4]-الجراوي، الديوان، ص: 55

لقد عَدّد الشاعر خصال الخليفة وشيمه في البيت السابق، وتمنى أن تُروى على الأجيال القادمة واللاحقة كل بطولات الخليفة، وسيكون خير خلف لخير سلف، في الحاضر والمستقبل، و عدل إلى الزمن الماضي بالفعل (حكى) ليعم المدح كل الخلفاء السابقين، بأنهم أصحاب النهى والأمر والسيف، كما هو شأن الخليفة الذي استغرقه زمن المضارع، فأوهم القارئ بأن هذه الصفات قد تحقق في الخلفاء لأن العرب "إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له "كما يقول ابن جني[1]. وقد يرد المضارع للدلالة على حدث مضى للإتيان بالصورة والحدث في الزمن الماضي، يقول الشاعر:

أترجون إصبَاحا وقدْ غابتِ الشّمسُ *** وزَلّ بكم عن دينكم ذلك الرِّجْسُ[2]

فالسياق أضفى على الفعل المضارع (ترجون) دلالة زمنية رجعت من المستقبل إلى الماضي بالفعل (غاب وزلّ)، فكان الصباح غائبا منذ مقتل الحسين، والضوء الذي كان يعم الأرض نورا وإشراقا قد انطفأ بغياب الشمس ويعني به الحسين بن علي (رضي الله عنه)، فكانت دلالة الزمن ممتدة من المستقبل إلى الماضي لاستحضار صورة الحد في الزمن الماضي وهي مقتل الحسين، فجاء فعل المضارع خارجا عن النسق العام للسياق فيؤدي إلى توليد دلالتين بارزتين: نحوية متمثلة في الفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر أو المستقبل، ودلالة سياقية متمثلة في الإشارة إلى الماضي وبذلك بمجيئه بعد المضارع، فجمع بين الدلالتين، الماضي والحاضر، أو بعبارة أخر (المضارع التاريخي).

---

[1]- ابن جني. الخصائص. تح / محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان، ص: 171

[2]- الجراوي. الديوان، ص: 124

إن مجيء الأفعالفي السياقات الشعر ية، كثيرا ما تخرج عن النمطية المألوفة للغة من حيث التصرف في أزمنة الفعل، وبهذا ينفتح النص الشعري عند الجراوي على دلالات الفعل المتعددة، وتوظيفه للقيمة الزمنية في صياغة الفعل، للحصول على فروع متعددة فتتوسع بها دلالاته، وتتكسر الحواجز الزمنية المعيارية للأفعال أمام النص الشعري.

**5- البنى التركيبية الاسمية: من دينامية الأفعال إلى ثبات الأسماء**

الأصل في الجملة الاسمية الدلالة على الثبات والدوام، وهي التي يتصدرها الاسم مع وقوعه ركنا إسناديا فيها، وقد اعتبر النحاة الجملة المبدوءة بالاسم، ولكنه ليس طرفا إسناديا فيها بأنها ليست اسمية، كما تتميز الجملة الاسمية بأنها تقبل النسخ، فأُطلق على الجملة الاسمية الجملة المطلقة وهي التي تؤدي وظيفتها الإسنادية دون قيد، أما الجملة الاسمية المنسوخة أو الجملة المقيدة فهي التي حدث فيها تأثير لفظي ومعنوي في العلاقة الإسنادية، كما أن الجملة الإسمية تقوم بمهمة الإخبار، الذي يُصنف ضمن الخبر الابتدائيالذي يُلقى على المخاطب خالي الذهن من الحكم أو مضمون الجملة فيُلقى إليه الكلام بغير أدوات التوكيد، بالرغم من أن الجملة الإسمية بطبيعة بنيتها، تُعد أولى درجات التوكيد في بناء الخطاب المؤكد.

فإذا كان الإخبار بجملة إفرادية أي؛ يأتي بجملة واحدة مستقلة تفيد إخبارا عن حدث ما، بيد أن معالم هذا الإخبار تتضح وتأخذ مكانتها في الوظيفة المقصدية" وتأخذ حظها الأوفر من الدلالة عندما تكون ضمن بناء نصي متكامل[1]"، يرمي

[1]- علوي الهاشمي. السكون والمتحرك، دراسة في البنية والأسلوب. ط1. اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1993 ص: 32

صاحبه إلى مقاصد وأغراض لاتنهض بها جملة واحدة،وا إنما يأخذ النص- بمجموع جمله- على عاتقه تحقيق هذه المقاصد، من خلال العلاقات النحوية والدلالية التي تربط بين الجملة الواحدة من جهة، والجمل المحيطة من جهة؛ مما يسمح بالتنوع في صياغة الجمل التركيبية، والامتداد فيها من خلال المكملات والأدوات التي يقتضيها سياق النص.

إن تقدم الاسم في التركيب يـُشعر بأهمية المـُقدم، ويتصف بالثبوت والاستمرار، لكن يمكن أن تتغير هذا الصفة إذا تغير الخبر الذي يحدث فرقا في الدلالة، يقول الكفوي: "الجملة الاسمية تدل بمعونة المقام على الثبوت،وا إن دخل عليها حرف النفي دلت على الاستمرار والثبوت،وا إذا دخل عليها حرف الامتناع دلت على الاستمرار والامتناع،وا إذا كان خبرها مضارعا قد تفيد استمرارا وتجديدا[1]". تعبر الأسماء من الوجهة الدلالية على الثبات، وحضورها في نصوص **الجراوي** يتأتى باعتباره من الأساسات اللغوية التي يتكئ عليها النص في ثباته ورسوخه وفي إشاراته أيضا، فهي تحدد إلى حد بعيد مقدار تأثيره في المتلقي، لأنها غير متغيرة وغير مرتبطة بزمن معين، وهي طرف آخر للصياغة التي تجذب المتلقي إلى أسلوبيتها، إذ تقع دائما في نطاق الابتداءات والفاعلية والمفعولية والصفات، وبذلك جاء حضورها الكمي في ديوان الجراوي أكبر من الفعل الذي ينحصر نطاقه في الأزمنة الثلاثة، يقول الشاعر مادحا:

عدُوّكُمْ بِخُطُـوبِ الدَّهْـرِ مَقْصـُودُ *** وأمـرُكُمْ باتـصالِ النّـصرِ مَوْعُـودُ[2]

ومُلْكـــُكُمْ مُسْتَـــــمِرٌّ مالهُ أمَـدٌ *** مُـؤَقَّتٌ دونَ يومِ الحَشْرِ مَحْـدودُ

---

[1] -الكفوي. الكليات، ص: 310

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 63

تتوالى الأسماء في النص ( عدوكم-خطوب-الدهر-النصر-ملككم-الحشر) لتدل على ثبات حكم الخليفة الموحدي في كل الأزمنة، واستمراره في كل الدهور حتى قيام الساعة، فأصبحت الأسماء بمختلف تموقعاتها في الجمل مدار الحركة النصية الثابتة، فتجتمع وتتكاثف في البؤرة الكلية للنص، حيث يعبر النص عن البؤرة الرئيسة وهى استمرار حكم الموحدين وثباته، فلا يستطيع الأعداء زعزعته أو النيل منه، فارتبط حكمهم بوجود الخليقة على الأرض، فمتى بقي في حكم الموحدين بقي البشر على وجهها، فدل على وجوب خلود الحكام ، ولا يتحقق تخليهم عنه إلا بقيام الساعة، فحقق الشاعر هذه الأبدية من خلال الأسماء التي حشدها للدلالة على ثبات واستمرار حكم الموحدين.

تحقق الأسماء عند الجراوي بنية مدحية داخل فضاء النص، فهو يعمد إلى تكوين وحدات مدحية يقف بها معبرا عن المشهد الشعري، معطلا زمن النص بشكل مؤقت حتى يتم الانتهاء من المشهد، يقول الجراوي مادحا الخليفة الموحدي (يعقوب):

الــــدَّهْرُ في مدْحِكَ أفْـــصَــحُ *** فعــلامَ يُتْعِبُ نَفْسَهُ منْ يَمْـدَحُ[1]

أنتَ الـمرشَّـحُ للـتي لافـوقَـهـا *** إنَّ العظـيمَ لـمثلِها يَتَـرَشَّـــحُ

فالأسماء التي تخللت النص (الدهر-أنت-العظيم-المرشح-) تعتبر بؤرا مركزية و اصفة تتخذ مداها من الأفعال التي ينتهي بها النص (يمدح-يترشح) فتصبح مواقفَ ثابتة ومؤكدة، فالمدح موقف ثابت ومستقر للخليفة، والترشح للخلافة موقف

[1]-المصدر السابق، ص: 57

مستقر وثابت أيضا، خاصة وأن الأسماء هي أساسات النص وهي ركيزة جوهرية في نقل النص إلى الكثافة التعبيرية وثرائه الدلالي الواضح.

**6- مظاهر التحويل في التراكيب الشعرية عند الجراوي**

لما كان مفهوم الجملة مرتبطا ارتباطا وثيقا بالدلالة التركيبية، من حيث كونها هي الميدان الذي تظهر فيه تلك الدلالة، وهي اللفظ المستقل بنفسه والمفيد في معناه، فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأْلِف ويُعمد بها إلى وجه التركيب، لذا "فاللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل هي مجموعة من العلاقات التي تؤسس لخطاب معين[1]"، خاصة الشعر الذي، تتسم تراكيبه بسمة الإبداع"، لأنه لا يقف على الدلالات الوضعية العادية التي يتعامل بها عامة المخاطبين، بل يقوم ببعث جديدة للأشياء[2]"، معتمدا في تركيباته اللغوية، حيث أننا نستطيع أن نرى أبعادا متعددة تلوح خلال الخطاب الشعري.

انطلقت دراسة النحاة والبلاغيين لمكونات الجملة، وما تحتويه من تراكيب أساسية كالفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر -من مبدأ العلاقات الإسنادية التي تحكمها، فالجملة عنصر كلامي يحوي ألفاظا تتركب مع بعضها بعضا،مشكّلة الجملة، التي تكون حكما إسناديا، يحسن السكوت عليه ويؤدي الفائدة المرجوة. لقد بين سيبويه أن الجملة تتكون من ركنين أساسيين هما: "المسند والمسند إليه سواء أكانت اسمية أم فعلية[3]"؛ فالإسناد عنده هو الرابطة الحقيقية الجامعة بين أجزاء الجمل التي لا غنى لأحدهما، وهو لا يستقر إلا في اسميين أو فعل وأسم، فتركيب الجملة الاسمية هو:

---

[1]–علوي الهاشمي. السكون المتحرك، ص: 30

[2]-المرجع نفسه، ص: 32

[3]-سيبويه. الكتاب، ص: 46

اسمين أحدهما المبتدأ وهو المسند إليه، والآخر الخبر وهو المسند، والشأن نفسه في الجملة الفعلية التي تتكون من الفعل وهو المسند والفاعل وهو المسند إليه. أما ابن جني فقد ذهب مذهبا آخر أدق مما ذهب إليه سيبويه، إذ حصر أركان الكلام (الجملة) في ركنين أساسيين هما: اللفظ المفيد، والاستقلالية، فشمل بذلك أسماء الأفعال والأصوات وغيرهما، فكان الكلام عنده هو"الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل الصناعة، الجمل على اختلاف تركيبها[1]".

كما أن البعض ربط مفهوم الجملة بالإسناد، سواء أفاد فائدة تامة أو لم يفد، "فعيسى الرماني" يرى أن الجملة "المبنية من موضوع ومحمول للفائدة، فالجملة تقتضي تركيبا يستلزم عنصرين هما، الموضوع "أي المحكوم عليه والمتحدث عنه، والمحمول أي المحكوم به والمتحدث به[2]"، فالتركيب بهذين العنصرين عنده يحقق غاية الفائدة. وربط (ابن يعيش) العلاقة بين الجملة والكلام، لتصبح عنده علاقة ترادف، وليست علاقة عموم وخصوص، أي أن الكلام يطابق الجملة، "فالكلام هو كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، والجملة تركب كلمة مع أخرى تنسب أحدهما إلى أخرى على السبيل الذي به يُحسن موقع الخبر وتمام الفائدة[3]". وقد النحاة اهتموا بالبنية التركيبية للجملة، وبحثوا عن عناصرها وتراكيبها الرئيسة، إذ إن الجملة لديهم تركيب يحتوي أكثر من عملية إسنادية، فتتداخل بذلك العمليات الإسنادية ضمن الجمل المركبة، وخاصة التراكيب التي تحتاج إلى جواب الشرط والقسم وأسلوب الطلب.

---

[1]–ابن جني. الخصائص، ص: 17

[2]–مازن المبارك. الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سبويه. ط1. دار الفكر، دمشق، 1997. ص: 185

[3]-ابن يعيش. شرح المفصل، ص: 20

فالتركيب لا يقتصر على نظم الحروف لتشكل كلمة، بل يتعداه إلى تركيب الكلمة مع الكلمة لتشكل جملة"، فعلم التركيب هو الطريقة التي من خلالها تُنظم وترتب الكلمات لتشكل جملة، ولتبين العلاقات الدلالية داخل الجملة[1]"، ونقصد بهذا، التركيب الإسنادي المشكل من جملتين سواء كانت اسمية أو فعلية، حيث اشترط النحويون في هذين النوعيين الإسناد، ومعنى يحسن السكوت عليه، "لأن الإسناد ربط إحدى الكلمتين بالأخرى، بحيث لو لم يتكلم بشيء غيرهما، ولم يبق للمخاطب انتظار تام لشيء غيرهما[2]"، فالكلام اجتمع فيه أمران: "اللفظ والإفادة، وأصل الإسناد أن يشمل الجملتين الخبرية والإنشائية، ويكون –الإسناد– هو الرابط بين أجزاء الجملة وهو نسبة أحد الجزأين إلى الآخر، أو ضم أحدهما إلى الأخرى على وجه الإفادة التامة[3]".

كما ذهب البعض إلى تقسيم الجملة على أساس الإسناد فهي نوعان : "الجملة التي اكتفت بعملية إسنادية واحدة، وأخرى اشترك في تكوينها أكثر من عملية إسنادية واحدة[4]"، فقسموها بناء على ذلك إلى جملة صغرى، وجملة كبرى: فالأولى ما اشتملت على عملية إسنادية واحدة، وقد تستقل بذاتها، والثانية ما يدخل في تكوين أحد أجزائها جملة أخرى، وهذا ما يتماهى مع تقسيم المحدثين للجمل من حيث تركيبها إلى بسيطة ومركبة . والرأي المستأنس به هو الذي يفرق بين الكلام والجملة، باعتبار الجملة أوسع دائرة من الكلام، فالكلام ما تضمن كلمتين مسندتين، ولا يتأتى

---

[1]–محمد مندور. في الميزان الجديد. ط1. مكتبة نهضة، مصر. ص: 185

[2]–علي جمعة عثمان. نظام الجملة في شعر الحماسة. رسالة ماجستير، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، السعودية 1986. ص: 21

[3]-علوي الهاشمي. السكون والمتحرك، ص: 30

[4]–مصطفى جمال الدين. البحث النحوي عند الأصوليين. ط1. دار الرشيد، بغداد. ص: 144

ذلك إلا في اسمين أو في فعل واسم، والجملة هي تركيب مكون من كلمات مترابطة يحصل من خلال تآلفها الفائدة المرجوة.

**ا -التقديم والتأخير في الجملة الاسمية**

يعد التقديم والتأخير من المسالك التي تدل على مهارة الأديب، وقدرته على التفنن في استخدام المفردات والتراكيب، لأن فيه انزياح عن المألوف، كما أن فيه تحفيز لحواس المتلقي، للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة، والمخالفة للسياق العام المعياريوا ٕن مجرد المخالفة ينبني على غرض ما، إما أن يكون توجيه القارئ إلى كلمة ومن الكلمات، عن طريق إبراز كلمة ما، لأن الكلمات المختلفة الترتيب، يكون لها معنى مختلف، وا ٕن المعاني المختلفة الترتيب، يكون له تأثيرات مختلفة[1]"، و المبدع مرهون في تحركاته اللغوية، بتجربته الشعورية التي تسيطر عليه، وتملك عليه أحاسيسه، "فيبرزها في مخزون من المفردات والتراكيب اللغوية[2]"، وكلما أحدث التقديم والتأخير شكلا لغويا في التركيب اللغوي المألوف، كان ذلك أدعى للوصول إلى دائرة التأثير المقصود.

تخضع الجملة العربية لقواعد معيارية، نحوية وصرفية ودلالية وصوتية،و أي تغيير يحدث في تسلسل هذا التركيب، يعني أن هناك أفكارا معينة تشكل بؤرة الشعور، وأي تغيير يرجع إلى قدرة المتكلم على انتقاء مفرداته، وهو مرهون بكفايته اللغوية، ومخزونه اللفظي، لأن قدرته الإبداعية تظل محدودة، بما يمتلكه من مادة لغوية، وما يمتاز به من قدرة على الاختيار والتمييز بين البدائل اللغوية، "التي

---

[1] -سعد أبو رضا. في البنية والدلالة رؤية للنظام والعلاقات. ط1. منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص: 57

[2] -ابتسام حمدان. الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير بكلية التربية، بغداد العراق، 2001. ص: 195

تتعايش معا في ذاكرته[1]"، كما يمتاز بالمرونة في اختيار أشكال التعبيرات اللغوية المختلفة،وا إنتاج مستويات لغوية جديدة، "ذات قيمة شعورية أو دلالات متفاوتة[2]"، لأن اللغة بالرغم من اتسامها بترتيب وتنسيق معين، إلا أن المبدع يتجاوز هذا الترتيب المعياري، إلى مستوى آخر يحاول فيه امتلاك اللغة، فيحرك الألفاظ، فيقدم ماشاء، ويؤخر ماشاء، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي معا،وا إن كان نقل الكلمة داخل إطار الجملة، "لايؤثر في وظيفتهاالنحوية وا إنما يؤثر في علاقتها الدلالية، وقيمتها التأثيرية[3]"، فتعتبر عملية التقديم والتأخير إفصاح عن الفكر المسيطر على المبدع، لأن حركة الانتقال من مكان للآخر في الجملة يفسح المجال للالتحام والتفاعل بين الفكر واللغة، مع اعترافنا أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية ترتيب أجزائها،وأن التر اتيب المعيارية المحفوظة والتي يمثل الخروج عليها نوعا من انتهاك المألوف أو الابتعاد النسبي عن القاعدة.

يتمظهر التقديم والتأخير في الأصل في التركيب المعياري لعناصر الجملة الاسمية، تقدم الاسم المعرف المرفوع بالابتداء أصالة، ثميُ خبر عنه بأنواع الخبر المختلفة، لكن الشاعر يملك حق اختراق هذه القاعدة المعيارية وفق مقتضيات الحال، والشاعر **الجراوي** تعامل مع هذاالأسلوب في كثير من نصوصه لغرضٍ يستشف من السياق، ولواجهة نفسية ودلالية ووجدانية مرتبطة بالمدح، وسيقف البحث على نماذج من أساليب التقديم والتأخير، كون هذه الظاهرة الأسلوبية ملمحا

---

[1]-المرجع نفسه، ص: 199

[2]-المرجع نفسه، ص: 201

[3]-عفيفي أحمد ومحمد حماسة. بناء الجملة الاسمية. ط1. مطبعة الشباب، القاهرة، 1988. ص: 77

أسلوبيا استثمره الشاعر لتعميق صورة الممدوح في أذهان الناس، وتخصيصه دون غيره بالصفات من باب قصر الصفة على الموصوف، فقال في مدح الخليفة:

لـهُ نـسبَـةٌ قيـسيّـةٌ قُدْسِـيّـةٌ *** تُقرُّ لها بالـمعلوماتِ المَناسِبُ[1]

ففي التركيب (له نسبةٌ قيسية قدسية) الدال على المدح، فقد استثمر الشاعر أسلوب التقديم والتأخير للتعبير عن مقصديته، وما تعارف عليه البلاغيون واللغويون أن المتكلم يقدم ماهو أهم في نفسه، ولاسيما في سياقات المدح لذا قدم الشاعر الجار والمجرور الدال على الممدوح (الخليفة)ليخُصه بتلك الصفات دون غيره، فاستثمر الجراوي للوصول إلى هذا الملمح الدلالي أسلوب تقديم الخبر شبه الجملة المتكون من (الجار والمجرور) المكون من اللام الذي يفيد التملك، والضمير المتصل بالهاء الدال على الممدوح ليكون امتلاك الخليفة لهذه الصفات، فهي أصلية فيه ويتفرد بها دون غيره من الموحدين، ليشكل بذلك المسند المؤخر مع المسند إليه المقدم جملة اسمية تفيد ثبوت واستمرار الصفات في الممدوح. ومن أساليب التقديم والتأخير التي أظهر فيها الجراوي براعته الفنية وسمْتَه الشعري قوله في مدح الخليفة الموحدي:

لكَ النصرُ حزْبٌ والمقاديرُ أعوانُ *** فَحَسْبُ أعاديكَ انقيادٌ وإذعانُ[2]

إن تقديم الجار والمجرور في التركيب (لك النصرُ حزبٌ ) يحقق وصفا مقصورا على الكاف الذي يمثل (الخليفة)، فالإخبار جاء شبه جملة متكونة من الجار والمجرور (لك) الذي يعني أيضا الملكية للمخاطب الكاف، فاقتصرت ملكية النصر على الخليفة، ولا يتبادر إلى الذهن أن يشاركه غيره في هذا النصر، ولما

[1] الجراوي. الديوان، ص: 37

[2] المصدر السابق، ص: 161

كانت إرادة التخصيص لدى الشاعر متوفرة، فإنه يملك أن يخترق القاعدة المعيارية حسب مقتضيات الحال، وقاصرا النصر على الخليفة دون غيره، لو جاء التركيب (النصر لك) لكان التأثير أقل وقعا على المتلقي، وشاركت في النصر أطراف أخرى لم تذكر في السياق، لكن الشاعر أراد قصر وتخصيص النصر على الخليفة فكان التركيب المناسب هو لك النصر. يعكس تقديم بعض الألفاظ في أي تركيب لغوي، والانزياح بها إلى رتب غير رتبها المعهودة عملية إنتاج المعنى الجديد، ويعكس أيضا الاهتمام بذلك اللفظ، لأن التقديم والتأخير ليس إعادة ترتيب مواقع الألفاظ في الرتبة فحسب، بل تغيير اللفظ شكلا ودلالة إذ" أن تحويل بنية الجملة وتركيبها يقتضي تحولا في الدلالة أو قل هيئة الإحساس به[1]"،وذكر التقديم يُغني عن ذكر التأخير، لأنه حين يتقدم عنصر ما في تركيب ما، فإنه في الوقت نفسه يتأخر آخر عن رتبته في التركيب نفسه، يقول الجراوي مادحا قبيلة بني رباح:

من قيسٍ عيلانَ الذينَ سُيُوفُهُمْ *** أبدا تصأولُ ظُبائها وتَصُونُ[2]

إن تقدم الجار والمجرور (من قيس عيلان) على المبتدأ (سيوفهم) يحقق وصفا مقصورا على هذه القبلية، التي تمتلك سيوفا تصول وتجول في رقاب الأعداء، فلا تنازعها سيوف أخرى، فاختلاف ترتيب الألفاظ يكون له وقع مختلف ومدلول آخر، كما أن له تأثير أيضا، لوجاء التركيب (سيوف قيس عيلان بتارة وحادة) لكان المعنى عاديا ولم يقف أمامه المتلقي، ولكن عدل عنه الشاعر إلى التعبير الذي يثير التوتر ويصنع التأثير ويجلب التفاعل، فقدم ماهو متأخر، وأخر

[1]–علي جمعة عثمان. الجملة في شعر الحماسة لأبي تمام. رسالة ماجستير، مقدمة لجامعة أم القرى كلية اللغة العربية، السعودية، 1986. ص: 21

[2]–الجراوي، الديوان، ص: 167

ماهو متقدم للوصول إلى مقصدية معينة أكثر عمقا وتأثير من التعبير الأول؛ فكان تخصيص قبيلة قيس عيلان بامتلاك سيوف لا تشبه سيوف القبائل الأخرى فهي أشد بتراسن حدا، فتصول في رقاب الأعداء تفصلها عن اجسادها، فترك التقديم ظلالا معنوية يخالف الوضع الذي كان علية في الحالة المعيارية، فصنع الدهشة والتأثير المطلوبين في المتلقي.

إن التحرر من دائرة رقابة الترتيب إلى تغيير مراكز الألفاظ يعطي بُعدا دلاليا وتحولا فنيا يكشف عن المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل فيها التفاعلات "تستمد قيمتها من النحو الإبداعي[1]"، ولعلنا في تراكيب شعر الجراوي ما يستوقفنا لاستكناه بعض التراكيب التي يتقدم فيها الجار والمجرور عن الفاعل مرة، وعن المفعول به أخرى، يقول الشاعر:

وعمّهُمْ بالدَّمار يومٌ *** تقْصُرُ عن وصْفِهِ الرُّواةُ[2]

اخترق النص رتبة الجملة الفعلية عبر تقديم الجار والمجرور (بالدمار) و(عن وصفه) على الفاعل (يومٌ) وخرق معيارها الأصلي الذي يتكون من الفعل والفاعل (عمهم يومٌ بالدمار، تقْصُرُ الرُّواةُ عن وصفه)، ليحدث تنبها أسلوبيا ويوجه الدلالة إلى الجار والمجرور (بالدمار) و(عن وصفه)، فقدم الدمار الذي أحدثه الخليفة في جيش الأعداء، فعظّم من فداحته، وسحق الموحدون الأعداء فلم يبق لهم أثر بعد عين، لقد بلغ الدمار الذي لحقهم حدا لا يمكن وصفه، فخصص الشاعر الدمار بالاهتمام وتوكيد تلك الحقيقة للمتلقي، فاتجه الاهتمام إلى الجار والمجرور لأنه بؤرة الدلالة، فقدمه على الفاعل (يومٌ) ليخرق الترتيب المعياري للجملة الفعلية ليحقق

[1] محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، ص: 250

[2] الجراوي. الديوان، ص: 50

المعنى المقصود الذي يقف أمامه المتلقي متأثرا بقوة الدمار والخراب الذي لحق بأعداء الموحدين. ويتوالى كسر النسق عبر تشويش رتبة الجملة بتقديم الجار والمجرور على الفاعل والمفعول به في قوله:

ضَـرَبَـتْ عَـلَـيكَ لِـوَاءَهَـا العَلْيَاءُ *** وتحيـّرَتْ في وصْفِـكَ الـشُّـعَـراءُ[1]

فصورة التقديم لشبه الجملة (عليك) على الفاعل (العلياءُ) والمفعول المقدم أيضا (لواءها)، يبعث الحركة داخل النص، بخلاف التركيب النمطي (ضربت العلياء لواءها عليك)، فحقق الشاعر بتقديم الجار والمجرور شعرية النص، من خلال تحريك دلالات الجار والمجرور، الذي يعود على الخليفة، وأبعد الفعل عن فاعله ليكشف عن كنه الفعل (ضربت)، لمقتضى دلالي يستدعي التقديم، فأفاد خصيصة أسلوبية دلت على تمركز الاهتمام في الخليفة الذي خصته السماء برعايته، حتى عجز الشعراء عن وصفه، فمنح الجار والمجرور بؤرة الدلالة التي تتمحور حولها التراكيب في البناء الشعري، عبر توجيه الأنظار إلى الجار والمجرور لأنه المعني بالدلالة، وما بقية عناصر الجملة الفعلية إلا روافد تصب فيه.

**ب – التقديم والتأخير في الجملة الفعلية**

لا تقوم العملية التواصلية على الجملة التي تظهر فيها كل الوحدات الدلالية الأساسية دائما،وا إنما تتم بحذف ركن من أركان هذه الوحدات، لتحقيق الوجه البلاغي بين المتكلم والمتلقي، وهو ما من شأنه أن يخلق شحنات في الخطاب الشعري، من خلال تفاعل البنية السطحية التي ينطق بها ظاهر اللفظ و"البنية

[1]–المصدر نفسه، ص: 27

العميقة بوصفها عملية ذهنية ينهض بها المتلقي اعتمادا على قدراته الذهنية[1]"، فخرق رتبة الجملة وما يلحقها من تغييرات ضمن العلاقات التي تستند إلى توالي الألفاظ على وجه الخصوص، يصنع دلالة جديدة تخضع للترتيب المستحدث ويؤول إلى معنى تطلبه هذا الخرق، و"ما المعنى إلا علاقة بين الرمز والمدلول[2]". يقول **الجراوي** مادحا الخليفة يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن:

لـمْ تـأتِ بِمُـشْبِهِـكَ الأيـاَّ *** مُ ولا ولَـدَتْـهُ ولا تَـــلِـدُ[3]

مــا كَذَّبَ فيـكَ فرَاسَتَـهُ *** مَـلِكٌ لـلعـــالَـمِ مُنْـتَقِـدُ

إن المفردات في النص السابق لا تقول شيئا بمفردهاءوا ٕنما الطاقة الشعرية المحملة هي التي تربط العلاقات الجديدة من خلال التقديم والأخير، فإبراز التفرد يحتاج إلى تعبير مغاير للترتيب العادي، لذا نجد الشاعر قدم المفعول به (فراسته) على الفاعل (ملك) فجاء التركيب مخالفا للقاعدة التراتبية للجملة الفعلية التي تقتضي أن يكون الترتيبه (كذّب ملكٌ فيك فراسَتَه)، حيث تم خرق القاعدة فتقدم المفعول به على الفاعل لتتشكل دلالة أخرى، تخصص الممدوح بالملك دون غيره وأنه أهل لها لأن فراسة الخليفة السابق صادقة، وقد أصاب في اختياره للملك، فتعدى المدح من الخليفة الحاكم إلى الخليفة السابق، فتحقق الاختصاص بوساطة التقديم والأخير.

---

[1] -هشيار زكي حسن أحمد. تائية ابن الفارض. رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الموصل، العراق، 2002. ص: 254

[2] –محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية. ص: 38

[3] –الجراوي. الديوان، ص: 70

إن تقديم المفعول به الفضلة ( في رأي علماء النحو)، على العمدة الفاعل يمثل عدولا عن المستوى التركيبي النحوي، فلحق ببنية جديدة، لها وقع ودلالة مستحدثة لدى المتلقي، يقول الجراوي:

ضَـرَبَـتْ عَـلَـيكَ لِـوَاءَهَـا العَلْيَاءُ *** وتحيّـرَتْ في وصْـفِـكَ الـشُّـعَـراءُ[1]

ففي التركيب السطحي (ضربتْ عليكَ لواءَها العلياءُ ) تقدم المفعول به (لواءَ ) على الفاعل (العلياءُ )فنُقلت بنية التركيب من المستوى النحوي إلى المستوى الإبداعي، فشكل تقديم المفعول به على الفاعل بنية ذات قوة تعبيرية من خلال العلاقة الجديدة التي تحقق الغاية الأسلوبية لبنية النص، فعبر النص عن ذروة العناية بالخليفة وأنه المخصوص بعناية الله وحفظه، وأنه محل اهتمام القدرة العليا، فلم يصبح التقديم مجرد تقديم مكاني ترتيبي،وا إنما حقق عددا من الأغراض والمقاصد من أهمها الاهتمام بالمقدم وتخصيصه بالعناية دون غيره من الملوك والخلفاء.

تأخذ طبيعة التحول في تقديم المفعول به على عامله طبيعة ذهنية بالدرجة الأولى،مهما تبدل موقع المفعول به في الجملة فإنه لا يغيّر حكمه في التركيب، لكنه يرتبط في ذهن المتكلم بما هو أهم في نفسه، ومقدم في ذهنه، يقول **الجراوي**:

شَـاءَ إسْـعَـادَنَـا الإلَـهُ تـعـالى *** يـومَ تـفـويـضِـهِ إلـيـكَ الأمــورَ[2]

يمثل البيت السابق معاني المدح، وبؤرة البيت تكمن في اللفظ (إسعادنا) المفعول به المقدم عن الفاعل (الإلهُ )، للدلالة على ما هو أهم وهي السعادة التي غمرت الموحدين بتولي الخليفة الحكم، وكان هدية وحبا من الله للموحدين، فكان

[1] المصدر نفسه، ص: 27

[2] المصدر السابق، ص: 98

التقديم استجابة لهذا الاعتبار، بوصف السعادة مفعولا مقدما على عامله نقطة الارتكاز التي تنفجر منها معاني المدح، وتنطلق منها الدلالة المبثوبة في الخطاب.

**ج –الحذف في الجملة الاسمية**

اهتم الأسلوبيون بظاهرة الحذف وتوسعوا في الكشف عن قيمتها الدلالية والتركيبية في السياق النصي، فبعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضوره[1]"، وهذا ما يفسر جنوح اللغة العربية إلى ترك الذكر لأنه "أفصح كما عبر عنه الجرجاني[2]"، فإذا كانت الجملة تتألف من ناحية البنية التركيبية من المسند والمسند إليه، فإن الإسناد عملية ذهنية تتمثل في العلاقات التي تربط المسند والمسند إليه، وكل واحد منهما له دوره في خريطة العلاقات داخل النص، ومن خلال علاقاتها تتحدد فاعليتها، سواء على المستوى التركيبي أو الدلالي، ولما كانت اللغة الشعرية من خصائصها الخروج من النمط المألوف، فإن إحدى وسائلها هو ظاهرة الحذف التي استثمرها الشاعر الجراوي في نصوصه لتحقيق الكثافة الدلالية في قليل الألفاظ وتجنب كذلك التكرار .

لاشك أن لظاهرة الحذف تأثيرا أسلوبيا في بنية التركيب النحوي، وفي القواعد التي تحكم البنية الأصلية للغة، سواء من جوانبها التركيبية، أو في استثمار طاقاتها التعبيرية، التي تشكل صياغة الكلام، وتنوع الأداء اللغوي، المحكوم بالمتكلم والمخاطب، فقد ذهب النحويون إلى أن المبتدأ عمدة تتوقف فائدة بنية التركيب النحوي عليه، لكونه ركنا رئيسا فيه، "وباجتماع المبتدأ والخبر يكون التركيب اسميا

---

[1]-محمد عبد المطلب. جدلية الإفراد والتركيب. ط1، مكتبة الحرية الحديثة، مصر، 1984. ص: 159

[2]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 104

تام الطرفين[1]"، لأن التركيب لا يمكن أن يستغني عن وجود الركنين معا، وبالرجوع إلى النصوص الشعرية القديمة والحديثة، نجد كثيرا من التراكيب الاسمية الناقصة بالنظر إلى بنيتها المعيارية، "فكان ترك الذكر أفصح من الذكر[2]". كما أن الحذف خاصية أسلوبية لم يسلم منها معظم الشعراء ومنهم الشاعر الجراوي، ففي قوله:

نـارٌ مـن الفـتْـنـةِ العـمْـياءِ أطْـفـأهـا *** سَـعْـدُ الإمـامِ وحـدُّ الصارمِ الـذّكَـر*[3]

ففي التركيب السابق (نار ٌ من الفتنة)، حذف المبتدأ، أو بمعنى أدق تقدير المبتدأ في ذهن الشاعر والمتلقي وهو الضمير هي، والإخبار عنه ببعض صفاته (العمياءِ )، وكأن الشاعر يريد إحداث حيرة للمتلقي، والاهتمام بالخبر وخطورة عواقب هذه النار التي طالت الدولة الموحدية، لولا حكمة الإمام وشجاعته، فأطفأها بحد السيف، فكان للحذف وقع ٌ في النفس وتأثير في المتلقي وا ٍشراكه في الأجواء التي عاشها الشاعر. تكمن جمالية الحذف عند الجرجاني "في الحذف المنجز[4]"، الذي تتجلى قيمته الفنية في تخيره عن طريق مقارنته بالذكر، الذي لا ينهض بما يقوم به في سياقه الخاص من وظائف جمالية، كما هو في الحذف، ولا تتأتى جماليات الحذف إلا بحضور متلقٍ متمايز، يتوسل استشفاف قيمته الجمالية والفنية بالتأمل والتقدير، ومقا رنة الحذف بالذكر ففي قوله:

---

[1]– أحمد عبد الستار الجواري. نحو القرآن. ط1. مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987. ص: 18

[2]-الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص: 94

*الذّكَر : أجود الحديد .

[3]-الجراوي، الديوان، ص: 84

[4]-الجرجاني. دلائل الإعجاز، ص: 102

هِزَبْرٌ عليهِ لِبْدَةٌ* من مُفاضَةٍ** *** ونابٌ وظُفْرٌ من سِنانٍ وباتِرِ[1]

يدفع الشاعر القارئ إلى الانتباه ويبعث على إعمال الفكر لمعرفة المحذوف وبالتالي إشراك المتلقي في الرسالة الموجه إليه، فالمحذوف الخليفة، أو الضمير هو الذي يعود على الخليفة، وكأنه يقول (الخليفة كالهزبر) وحذف المبتدأ مع الأداة التي تجعل المشبه هو المشبه بهوعدّد صفات المشبه به لتطابق صفات المشبه، فحقق التواصل والتفاعل الذي يهدف إليه الشاعر، فتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى الوظيفة التأثيرية والجمالية، فتشكل المعنى من خلال الانكسار اللغوي الذي حدثت على مستوى التركيب الاسمي عبر حذف المبتدأ، وذلك بفحص طبيعة العلاقة بين عناصر الجملة والدلالة المتمخضة عنها، فحذف المبتدأ (الخليفة) جعل العبارة ناقصة من جهتين: الأولى تركيبية، والثانية دلالية؛ فالأولى حذف المبتدأ (الخليفة)، ومخالفة الأصل في ذكر المسند والمسند إليه؛ والثانية في معرفة دلالة التركيب، لأنه يفتقر إلى عنصر أصلي وهو المبتدأ. فخلق بذلك حيرة عند المتلقي، الذي يبحث عن المحذوف في ثنايا النص فيسترجع الإحالات أو يتابع النص لعله يجد المحذوف مذكورا، وهنا تكمن جمالية الحذف، كما يتبادر إلى ذهن الشاعر أن المحذوف معلوم في أذهان الناس بصفاته، التي لايشترك معه فيها غيره كما هو الخليفة الموحدي الذي يتصف بالشجاعة، وكأن الصفة مقصورة عليه دون غيره، فخلخلة قداسة اللغة تهدف إلى الاهتمام بالمحذوف وتفرده بصفات المدح الو اردة في البيت، ومتى اكتمل

---

*لبدة: الشعر الكثيف على الكتف.

**مفاضة: واسعة.

[1] الجراوي. الديوان، ص: 82

المعنى من خلال استحضار المحذوف وتعيينه، تكتمل الصورة في ذهن المتلقي وتتضح مقصدية الشاعر.

**د –الحذف في الجملة الفعلية**

تكمن أهمية الحذف في إحجام الشاعر عن التفصيل، واللجوء إلى الاختصار، أو الخضوع للمقتضيات الوزن والقافية، ليصنع للمتلقي مساحة تخيل المحذوف واستدعائه، كما يحقق بها الشاعر الكثافة الدلالية بقليل من الألفاظ. فالعملية التواصلية لا تقوم على الجملة التي تظهر فيها كل الوحدات الدلالية الأساسية دائما، وا إنما تتم أيضا بحذف ركن من أركانها لتحقيق الوجه البلاغي بين المتكلم والمتلقي، وهو ما يخلق شحنات في الخطاب من خلال تفاعل البنية السطحية التي ينطق بها ظاهر اللفظ، والبنية العميقة "بوصفها عملية ذهنية ينهض بها المتلقي، اعتمادا على قدراته الذهنية[1]"، فخرق رتبة الجملة وما يلحقها من تغييرات ضمن العلاقات التي تستند إلى توالي الألفاظ، يتطلب دلالات أخرى غير التي تحققها الجملة القاعدية، التي تحترم الترتيب المعياري للجملة، فيختزل الحذف البنية السطحية في دوال أقل مما يجب أن يكون منه التركيب وفق القواعد المعيارية.

لابد من معرفة العلاقات التي تربط بين العناصر المكونة للجملة لوصول المعنى إلى ذهن المتلقي، والبحث عن العناصر الأساسية الماثلة في المسند والمسند إليه، وما يتصل بهما من متممات بوصفها عناصر جوهرية لتمام المعنى، ومتى ظهر المحذوف زالت الدهشة، وتم إشراك المتلقي في الرسالة الموجهة إليه استنادا إلى تجاوباته وردود فعله، باعتباره عنصرا فعالا في عملية التواصل والتفاعل مع

[1]– محمد عبد المطلب. جدلية الإفراد والتركيب، ص: 181

النص. كما يسمى الحذف أيضا الانزياح المركب، لأن النقص في المحور الأفقي للتركيب "يستدعي نقصا لعلاقات الغياب والحضور[1]"، من خلال خلق "تداخل تتقاطع فيه الإشارة الأفقية والعمودية، سواء ضمن الشبكة الكلية للبنيات النصية، أو ضمن الوحدة الصغرى[2]"، ما يجعله يسهم في اتساع النص في ذهن المتلقي، وتحفيزه على الحفر في عمق العبارة والتركيب، فيجد فيه مساحات شاسعة لإسقاط معارفه وخبراته على النص، فيعيد إنتاج النص من خلال القراءة المنتجة، ويتعامل مع المحذوف غائبا عن النص، لكنه حاضر ومشارك فاعل في النص، من خلال الأدلة اللغوية التي تمثل تضاريس النص.

لم يخل شعر **الجراوي** من حذف ركن من أركان الجملة الفعلية، ويراد به التعظيم والتفخيم، لأن الحذف نوع من الإبهام، يستوجب إعمال الفكر لمعرفة أسرار الحذف، واستنباط الذهن للمحذوف، و"كلما كان الشعور بالمحذوف أكبر، كان الالتذاذ به أشد، بسبب الاجتهاد في ذلك[3]"، فالمحذوف يجعل النفس تتوق لمعرفته فيعلو شأنه ويعظم عند المتلقي، يقول الشاعر في هذا:

أوفَى بمـا تَـركَ النّـبيُّ مُحـمّـدٌ *** والقـائـمُ الـمهـديُّ والخـلـفـاءُ[4]

فقد حذف الشاعر الفعل (ترك) في الشطر الثاني وعطفه على الفعل الأول للتخصيص والتركيز على "ابن تومرت" الذي ترك ميراثا دينيا سار عليه الموحدون ذكّر **الجراوي** أن الموحدين تمسكوا بما تركه النبي (صلى الله عليه وسلم) ولكنه

---

[1]-الخطابي محمد. لسانيات النص. ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991. ص: 95

[2]-المرجع نفسه، ص: 98

[3]-الكفوي. الكليات، ص: 146

[4]-الجراوي. الديوان، ص: 28

خص ما تركه المهدي بالاهتمام، لأنه هو المراد بالدلالة،فَحِذْفُ الفعل واتجهت الدلالة إلى الفاعل (القائم المهدي) فيكون التركيز عليه، وهو المقصود، وهي الرسالة التي تضمنها البيت الشعري، لتصل إلى المتلقي ويقف أمامها ليستنبط أن الشاعر حذف الفعل (ترك) ليلفت انتباهه إلى القيمة الدينية التي تركها المهدي، فهي تأتي في الرتبة الثانية بعد تركة النبي (صلى الله عليه وسلم ) وهما: القرآن والسنة، فالفعل الغائب عن النص حاضر في ذهن الشاعر،ومحل دهشةٍ عند المتلقي، يستحضره بإسقاط معارفه وخبراته على النص فيسترجع العقيدة الموحدية التي تُؤمن بالإمام المهدي، وتتمسك بتعاليمه،وتسِير على خطاه، وتبقيه حيا فيسلوكياتهاوتمجّده في مناسباتهافيكون بذلك هو القدوة المُثلى بعد النبي (صلى الله عليه وسلم).

إن الحذف يضفي على النص ملمحا بلاغيا، يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، "والسياق يسد في الجلالة مسد كلام محذوف[1]"، كما ينطوي الحذف على القراءة الضمنية للنص الغائب، يقول الجراوي:

لا يَبْلُغُ المنْثُور بعضَ مآثِرٍ *** صَانَتْ لكَ العَليا ولا الموزُونُ[2]

إن الاقتصاد اللغوي في الشطر الثاني (ولا الموزون) منح النص إزاحة عن الرتابة التعبيرية (ولا يبلغ الموزون بعض مآثر)، فاعتمد الشاعر فيه على سلسلة التوازنات المتكافئة تركيبيا، والمنسجمة دلاليا، فالعلاقة بين النثر والشعر علاقة متكاملة فنيا، يؤديان الغرض نفسه، لكنهما في فكر الشاعر يعجزان عن وصف مآثر الخليفة الموحدي، فهذا التقابل فضلا عن قيمته الدلالية، يضفي على البيت

---

[1]-فريد عوض حيدر. فصول في علم الدلالة. ط1. مكتبة الآداب القاهرة، مصر، 2005. ص: 170

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 168

جمالا يلمسه القارئ من خلال الوصول إلى خروج الخليفة من دائرة الوصف والمدح، لأن النثر والشعر يعجزان عن الإحاطة بصفاتهوا إنجازاته، (ولا يبلغ الموزون مآثره)فيصل به الشاعر إلى درجة الكمال التي تُخرجه من دائرة البشرية العادية، إلى مصاف المعصومية التي يتسم بها المذهب الموحدي. قد يحذف الشاعر الفعل ويعبر بالمصدر، فيكون أشد تأثيرا وأبلغ وقعا وأعمق دلالة يقول الجراوي:

عــذراً أبـا يَـعْـقُـوب* إن عـلاكـمُ *** قـد أفـنـت الأمـداحَ وهـيَ فـنـونُ[1]

حذف الشاعر الفعل في الشطر الأول، واعتذر للممدوح عن عجزه الإحاطة بشعره بكل صفات المدح التي يتميز بها الخليفة لأن لغة المدح لا تستوعب كل صفاته، فهو فوق اللغة وفوق المدح، فالشاعر يحتاج إلى لغة أخرى ومفردات أخرى، يفتقر إليها الشاعر في قاموسه، لأنه استهلك كل المفردات المد حية، لكنها لم تصل إلى الإحاطة بكل صفات الخليفة، فلو جاء التركيب مقرونا بالفعل المحذوف (اعتذر عذرا) لكان الاعتذار ظرفيا يحتمل التغيير، لكنه جاء مصدرا يقترب من الاسم الذي يدل على الثبات والاستمرار، ليواكب استمرار وثبات الشاعر **الجراوي** في اعتذاره، وعجزه عن الإحاطة بصفات وخلال الممدوح. حاول القدماء تفهّم بُعد الحذف من خلال ثنائية الحضور والغياب، فجمعوا النصوص القديمة رغبة منهم في استخلاص ألوان الجمال فيها، فكانت خاصية الحذف من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، "فأدركوا أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها

---

[1] المصدر نفسه، ص: 168

الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها[1]"؛ أي إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شد انتباه الملقي والتأثير فيه، يقول الجراوي:

خَليفةَ اللهِ رُحماكُمْ لمُغْتربٍ *** ناءٍ وما إنْ نأى دارًا ولا اغتربا[2]

لقد حذف الشاعر أداة النداء (يا) وأبقى على المنادى (خليفةَ الله) الذي يستدعي فعلا محذوفا (أنادي) ليوحي بالقرب الشديد من المنادى، وكأنه يخاطب كيانا لا ينفصل عن ذاته، فقد استغل الشاعر سمة من السمات الأسلوبية – الحذف – ليضفي على الخطاب الجمال والإمتاع، من خلال الغائب - ياء النداء المحذوفة مع الفعل المقدر المحذوف، ليضفي على النص بعدا ذهنيا تصوريا، يقرب به الخليفة من مشاعره، وكأنه يبث له ألم البُعد والفراق، ويمنح له انطباعا بالقرب الشديد منه بالرغم من بعد المسافة المكانية، فكان التعبير بأسلوب الحذف أبلغ من أسلوب الذكر، وأكثر تأثيرا في المتلقي.

لقد حفل الشاعر بألوان من التغيرات اللغوية، التي خرقت القواعد المعيارية للغة، فطافت حول الجوازات التي ترقى بالشعر إلى الفنية، وهي إحدى ركائز الإبداع،كالحذف والتقديم والتأخير وإخراج الأفعال عن أزمنتها المعيارية، وهي نفسها الوسائل التي توسلها الشعر القديم، وهي التي لاقت إعجاب النقاد، والوسيلة التي تجد فيها الأسلوبية أرضية صالحة تتغذى منها، وهي نافذة تسعى الأسلوبية بتوظيف أدواتها في قراءة الأعمال الأدبية.

---

[1] –عبد المطلب محمد. جدلية الإفراد والتركيب، ص: 181

[2] –الجراوي. الديوان، ص: 40

يدين البناء اللغوي في الشعري الجراوي بقيمته الجمالية إلى ألوان التعبير اللغوي المزروع في ثناياه، من حذف وتقديم وتأخير، وتحويل لأزمنة الأفعال، وتبديل في بنية التركيب ، وهو مايولد فيه الفردانية الفنية والتميز الإبداعي، ومهمة القارئ هي الكشف عن البعد الجمالي لهذه الفردانية، التي تتجلى في خصوصية اللغة الشعرية، سواء سميناها انزياحا أو عدولا أو انحرافا، لأن اللغة الشعرية تستمد جمالها من نظام المفردات، وعلاقاتها ببعضها البعض، ومن هنا تبرز كفاءة المبدع ومدى تحكمه في مفاصل اللغة.

لقد خضع النص الشعري عند **الجراوي** لمعايير مثالية، تحكمها قواعد محددة وثابتة وصارمة،ولغةً استمدها من التراث اللغوي سواء أكانا شعرا أو قرآنا، فمارس بذلك سلطة خاصة على القارئ، وما ورد في شعره من خرف لقواعد اللغة، حمل حالات شعورية خاصة،عبر من خلالها عن ولائه للموحدين وا ٕيمانه بعقيدتهم، فاتسعت نصوصه وأفادت ذهن القارئ، وحملته على الحفر في عمق العبارات والتراكيب، فأنتجت شحنات دلالية زادت من كثافة المعنى، وعمقت من دلالته.

إن توظيف الشاعر لمجمل تقنيات الحذف والذكر والتقديم والتأخير، جعل القارئ يسهم في بناء المعنى الكلي للنص، ويقف على كثير من السمات الأسلوبية التي تميز إبداعه، بالرغم من أنه لم يبالغ في اللجوء إلى الاستفادة من الخروقات المسموح بها في قواعد اللغة. فقد كان معتدلا في أدواته اللغوية، مغاليا في تصوراته الفكرية.

# الفصل السادس

## الانزياحات الأسلوبية

## فى شعر الجراوى

## الانزياحات الأسلوبية في شعر الجراوي

1- مظاهر الإحالة الضميرية .

أ- الإحالة المقامية .

ب- الإحالة النمطية.

**2-** الأساليب التعبيرية في شعر الجراوي.

أ-التعابيرالخبر ية.

ب- التعابير الإنشائية.

3- الانزياحات الأسلوبية .

أ- الانزياح الإستعاري.

ب- الانزياح التشبيهي

**1- مظاهر الإحالة الضميرية**

**أ- الإحالة المقامية**

يسهم الضمير في مد جسور الاتصال بين أجزاء النص المتباعدة، فيكون شبكة من العلاقات الإحالية بين عناصر النص المتباعدة،فتجتمع في كلٍ متناغم، كما يمكن أن تتكون الإحالة من علاقتين متلازمتين، "علاقة قائمة بين عنصر لغوي يُطلق عليه (عنصر علاقة)، وضمائر يطلق عليها (صيغ الإحالة)[1] ". وتقوم المكونات الأخرى بوظيفة عناصر العلاقة أو التفسير أو العائد إليه،كما يوسع من دائرة العائد فيُشرك أدوات أخرى مركبة مثل الأداة والاسم، وكلما توسع مفهوم الإحالة زادت العناصر القائمة بتلك الوظيفة، مثل الإشارة وحيث وإذ، التي تُعد في النحو التقليدي من الظروف[2]". يقدم "الأزهر الزنادي" تعريفا عاما للإحالة فيرى" أن العناصر الإحالية تُطلق على قسم من الألفاظ التي لا تمتلك دلالة مستقلة، بل تعمد إلى عنصر معين آخر في النص[3]"، فالأول يفترض الثاني، حيث لايمكن فك شفراته إلا بالعودة إلى الثاني، من أجل تفسيرها وتأويلها وفهمها حتى يتم اتساق النص، وشرط وجود هذه العناصر هو النص من جهة، ومعرفة ما تشير إليه أو ما تعوضه من جهة أخرى.

أما تمام حسان فيختصر الإحالة" في إشارة عنصر لاحق إلى عنصر آخر سابق في سياق النص[4]"، وهذا العنصر اللاحق أو الإشارة اللفظية تتحقق به الإحالة عن طريق إعادة ذكره أو إعادة معناه أو الإضمار له أو الإشارة إليه. فالإحالة بهذا المعنى عملية لغوية بالدرجة الأولى، ودلالية بالدرجة الثانية، ينشئها المتكلم في ذهن المخاطب من خلال ألفاظ مبهمة يشير بها إلى أشياء أو أشخاص أو عبارات داخل النص مواقف خارجه سابقة عليه أو لاحقة،يُقصد بها الاقتصاد في اللفظ وربط اللاحق بالسابق، بما يحقق الاستمرارية والتماسك كما أن العناصر المحيلة لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل،

---

[1]-مصطفى حميدة. نظام الارتباط في تركيب الجملة العربية. ط1. مكتبة لبنان ناشرون1997. ص: 152

[2]-المرجع نفسه، ص: 155

[3]-الأزهر الزنادي. نسيج النص. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993. ص: 171

[4]-تمام حسان. اللغة بين المعيارية والوصفية، ص: 94

إذا لابد من العودة إلى مايشير إليها، لأنها تشير إلى جزء مما ذُكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه مع تطابق الخصائص الدلالية بين عناصر المحيل والمُحال عليه أي تأنيثا وتذكيرا وجنسا وعددا.

تكمن أهمية الربط بين الجمل بالضمير في تلاحم النص، لأن الجمل في الأصل كلام متصل، فإذا اقتصدت أو انفصل بعضها، فلابد من رابط يربطها بالجزء الآخر "وذلك الرابط هو الضمير[1]". إن تحرك الضمائر داخل نصوص **الجراوي** يعمل على تحفيز المتلقي، حيث تشارك في رد المرجعية لهذه الضمائر مما يضفي التفاعل مع النص. وتبدو أن مرجعية الضمير المتصلة بالممدوح تكاد تكون هي المسيطرة على مجمل النصوص، حيث لايجد المتلقي أي عناء في إدراك مرجعيتها، فتبرز الضمائر (هو و أنتم وأنت) رغبة الشاعر في تحديد الممدوح وتفخيمه، ومخاطبته حينا بالجمع وخصِّه بالمدح دون غيره في حضور ضمير المفرد، وتعظيمه بحضور ضمير الجمع، ليشكل تعميقا لحضور الممدوح، ويصنع التماسك النصي ويربط بين أجزائه، فأغلب الضمائر الموزعة على نصوص الجراوي لا تخرج عن المخاطب المفرد (أنت) أو المخاطب الجمع (أنتم) أو الغائب المفرد (هو) والغائب الجمع (هم)، مع الانتقال في بعض النصوص من المخاطب المفرد إلى المخاطب الجمع، فيقول مادحا الخليفة:

عن أمرِكُمْ يتصرفُ الثقلانِ *** وبِنصرِكُمْ يتَعاقبُ الملوانِ[2]

وبما يسُوءُ عدوَّكُمْ ويَسُرُّكُمْ *** تتحركُ الأفلاكُ في الدَّورانِ

جاهدتُمْ في اللَّهِ حقَّ جِهادهِ *** ونهضتُمْ لحمايةِ الأديانِ

[1] -براون وجورج بول. تحليل الخطاب. تر/ محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997. ص: 238

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 160

يظهر حضور الضمير (أنتم) في النص، رغبة الشاعر في تحديد الممدوح وخصه دون غيره بهذه القدرة الخارقة التي تدخل في باب المبالغات، لأن القدرة الممنوحة للممدوح لا يتصف بها إلا من هو خالق الكون، فهو الوحيد القادر على التحكم في الإنس والجن، وقدرته تعالى هي التي يتعاقب بها الليل والنهار، فالإحالة المقامية في الضمائر السابقة(أنتم) تكون خارجة عن النص -أي إلغاء المذكور- فهي تعتمد السياق ومقتضى الحال خارج حدود النص، وتأويلها في عالم النص يحتاج إلى "تركيز على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي[1]"، وهذا يستدعي أن نلتفت خارج النص حتى نتعرف على المُحال إليه (المخاطب)، وهذا يرجع بنا إلى الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص، فقد جاء النص في سياق مدح الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بمناسبة فتحه لحصون في الأندلس، فالضمير (أنتم) يحيل إلى الممدوح الخليفة، الذي هو المعني بهذا الانتصار، فلم يكن حضوره بالاسم وإنما كان حضورا معنويا يُفهم من سياق النص وأحداثه، لأن معرفة المخاطب يتطلب معرفة سابقة بالهوية بالنسبة لطرفي الاتصال، وهما الشاعر والخليفة. والظاهرة الأخرى التي تنتشر في جسم نصوص ديوان الجراوي هي مخاطبة الخليفة بالضمير المفرد، خلافا للعادة التي يخاطب بها الخلفاء بالجمع، بغية إدخال العظمة والفخامة في نفوسهم فنجدة يخاطب الخليفة محمد الناصر بقوله:

لكَ النَّصرُ والمقادِيرُ أعوانُ *** فحسْبُ أعاديكَ انقيادٌ وإذعانُ[2]

وما تعْصمُ الأعداءَ منكَ حُصُونُها *** ولا الأسْدَ حفَّنٌ ولا العُصْمَ ثهْلانُ

هنيئا لكَ الإعلانُ بالحَقِّ بعدَما *** تمادى لها بالزورِ والإفْكِ إعلانُ

---

[1] -ريما سعد الجرف. مهارات التعرف على ترابط النص. مجلة رسالة الخليج العربي، العدد 7، سنة 1999. ص: 82

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 162

إن التعبير بالضمير بالمخاطب المفرد يوجه اهتمام المتلقي إلى المخاطب(الخليفة)، فيشحن الشاعر الأبيات بدلالة تتركز على المدح ومنحه قيمة متفردة، والإحالة المقامية تكون -كما سبق الذكر- بمعرفة الأحداث والسياق الذي ورد فيه المدح، وهو مدح الخليفة محمد الناصر بمناسبة فتحه (ميروقة)، فتوجه إليه الخطاب دون غيره، فارتبط به الضمير (أنت) وهو الذي يحقق الاتساق النصي ويحقق للمخاطب الذاتية والخصوصية والتفرد، فهو صاحب النصر الوحيد، وهو من صدع بالحق ونشر الدين ووقف في وجه الباطل وتصدى للأعداء والمارقين، فالعلاقة بين الضمير والنص يفسره السياق الخارجي، فيرتبط الضمير (أنت) بالعناصر الخارجية التي تأتي من السياق الذي تفسره الإشارات الخارجية، وتعد من الأسباب التي أوجدته،ومتى حصل فهم الأسباب الخارجية زال الإبهام وفُهم النص بواسطة هذه الإحالة المقامية الخارجية وتحقق اتساق النص.

كما يتكثف الإبهام في الضمير إذا كان عائدا على ضمير مثله يعود على عناصر خارجية، فيكون تتبع المتلقي منصبا على الإحالة الأولى لتفسير الإحالة الثانية يقول الجراوي:

حَلَلْتَ من العُلا أسمَى ذُراها *** وجاريْتَ النُّجومَ إلى مَداها[1]

ووالَيْتَ السَّماحَ فقدْ تناهتْ *** أمان للعُفاةِ وما تناهَى

وُجُودُكَ نِعْمَةٌ للَّهِ عَمَّتْ *** وَجُودُكَ نِعْمَةٌ أُخْرى سِواها

أراد لكَ الزَّمانُ وشاءَ ألا *** تُقارَنَ في الأمورِ ولا تُضاهى

إن ضمائر المخاطب (أنت) الواردة في النص -سواء البارزة منها أو المستترة- تحيل على عنصر خارجي في النص، وتعددها يجعل تفسير المبهم الأول فيها إحالة على معلوم، وهو يحيلنا إلى عناصر خارج النص تُستحضر من السياق ومعرفة الأحداث،

[1] المصدر السابق، ص: 175

فالحدث هو مدح الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بمناسبة دخوله (إشبيلية) فخصه بالمدح دون غيره، فخلق الضمير علاقات معنوية بين الضمير (أنت) والمخاطب (الخليفة)، كما اتصفت العلاقة بين المحيل والمُحال عليه بالتوافق والانسجام من خلال اشتراكهما في مجموعة من العناصر التي تؤكد تلك العلاقة، سواء كانت صرفية في الإفراد (الخليفة)، أو في سياق المدح، وهو سياق المقام الذي قيل فيه النص، فالاتساق في هذا النص يحتاج إلى البحث فيما هو خارج النص بإحالة الضمير الأول إلى الخليفة، الذي لم يحضر في النص باسمه وإنما حضرت الأحداث التي تعينه وتدل عليه دون غيره، وكون المخاطب حاضرا في المقام التخاطبي، وتلحقه باقي الضمائر الأخرى في الإحالة، وبهذا يتحقق اتساق النص وتماسكه بإزالة اللبس في إحالة الضمير الأول لينسحب الحكم على بقية الضمائر المشابهة، ومن خلال الضمائر التي تشكل شبكة من العلاقات الإحالية بين العناصر الغائبة في النص، يكتسب النص ربطا واضحا بين دلالاته، وتماسكا بين أجزائه.

قد ينوع الشاعر في الضمائر في النص الواحد، وتكن الإحالة إلى معلوم واحد، فيبدو أن هناك خللا في التماسك النصيوسرعان ما يجد المتلقي السبيل إلى المُحال عليه المشترك، فيزول الإبهام وتتضح الدلالة يقول الجراوي في مدح الخليفة يعقوب المنصور:

بِجِدِّ عزْمِكَ نالَ الدِّينُ ما طلبا *** وأحجَمَ الشِّرْكُ عنْ إقدامِهِ رهَبا[1]

وأيْقَنَتْ مِلَّةُ الإسلامِ أن لها *** بكَ الظُّهورعلى الأعداءِ والغَلَبا

وأنَّ أمْرَكَ مستولٍ على أمَدٍ *** من السّعادةِ فاتَ العُجْمَ العَربا

إنَّ الخلافةَ نالتْ من مَحاسِنِكُمْ *** أوفى الحظوظِ فأبدت منظرا عَجَبا

[1] المصدر السابق، ص: 39

اعتمد النص على ضمائر المخاطب المفرد في بداية الخطاب يمثله ضمير المخاطب (الكاف)، ليوجه خطاب المدح إلى الخليفة باعتباره المعني به اعتمادا على سياق النص الخارجي، ليتحول إلى المخاطب الجمع (مْ ) الذي يحيلنا مرة أخرى إلى الخليفة الذي يتصف بمحاسن كثيرة، فتنتقل الإحالة المقامية من المفرد المخاطب إلى الجمع مع اتحاد المُحال عليه، والجمع يضيف معنى جديدا فإن كان الخليفة مفردا في شخصه فإنه متعدد في امتلاك الصفات فكانت ( ميم الجمع مع كاف الخطاب) إضافة جديدة للدلالة، التي أضفت تعدد المحاسن في شخص المُحال عليه حتى أن الخلافة نفسها أخذت من محاسن الخليفة، لذا بدت في منظر قشيب، فكان تضخيم المحاسن في شخص الخليفة دلالة على كثرتها، فهذا التنوع نقلة نوعية أيضا في الدلالة وإضافة جديدة للمعنى، اعتمادا على السياق الخارجي وهو ما أضفى تماسا في النص.

إن الإحالة المقامية المتمثلة في ضمائر المخاطب أو المتكلم التي تحيل خارج النص، لكنها تُسهم في خلق النص، لأنها تربط اللغة بسياق المقام، ومع ذلك فإن مثل هذه الإحالات لا تسهم في اتساق النص مباشرة كما يقول محمد الخطابي[1] وإنما تصبح عنصرا فاعلا في كشف غموض النص متى كشفنا على دلالتها من خلال فهم كنه المُحال عليه خارج النص.

**ب- الإحالة النمطية**

كما نلمس في شعر الجراوي حضورا لضمائر الغيبة، فجاءت متسقة مع الدلالة وساهمت في اتساق النص وعكست رسم الصورة واسترجاعها في ذهن الآخر، كما يتصورها الشاعر، والاعتماد على التعمية التي تجعل الغائب مجهولا أو متجاهَلا في أنف الشاعر عن ذكره استخفافا به وتحقيرا لشأنه، يقول الجراوي:

---

[1] الخطابي محمد. لسانيات النص، ص: 145

أدْرَكْتَ آمالَ الشّريعةِ في العِدا *** وتركتَ نظْمَ جموعهِمْ مُتَبَدّد[1]

وكَفَفْتَ من دُونِ المَدَى جَمَحاتِهِمْ *** من بعدِ ماراموا المزيدَ على المَدَى

وتضحضَحَتْ بحورُ جُيوشِهِمْ *** لمّا أتاهم بحرُ جَيْشِكَ مُزْبِدَا

ألقُوا بأيديهمْ مخَافَةَ صولَةٍ *** تستَأْصِلُ الأدنى بها الأبعَدا

واسْتَسلموا إذْ لم يروا تحتَ الثّرَى *** نَفَقًا ولا فوق الثُّرَيّا مَصْعَدا

إن ضمائر الغيبة المنتشرة في جسم النص، تعود على غير الحاضر، لا مُشَاهَد، فلا بد له من مفسر أي؛ مرجع الضمير يوضح المراد منه والأصل أن يكون المُفسر متقدما على الضمير، مذكورا قبله، ليبين معناه ويكشف هوية صاحبه فالضمائر المبثوثة في النص (هم في كل بيت) لا تعود على معلوم مذكور في النص، وإنما تعود على معلوم خارج النص، لا تتكشف حقيقته إلا بمعرفة الأحداث الخارجية وملابسات النص وسياقه، فالنص موجّه للخليفة الموحدي يعقوب المنصور بمناسبة انتصاره على النصارى، فحقق بذلك تطلعات الشريعة في دحر الكفر ومقاتلة الكفار، فـ **الجراوي** لم يذكر النصارى بلفظهم وإنما أحال عليهم ضمير الغائب(هم) لتحقير شأنهم وأيضا لأنه يأنف من ذكرهم كأنهم من الأسماء المحرمة حتى ذكرُها، فأشار إليهم بضمير الغائب وكأنهم في حكم الماضي الذي لايعود، فكان لضمائر الغيبة فاعلية في تحقيق الغاية على مستوى النظام الإحالي بين أجزاء النص، فبعد ضمير الخطاب (أنت) الموجه للخليفة ليخصه وحده بالنصر على الأعداء وتحقيق غايات الدين، يبدأ النص في استرجاع وسائل تحقيق هذه الغاية، من خلال تلك الانتصارات على النصارى الذين يمثلهم الضمير (هم) فكان الضمير عائدة إشارية، ذو وظيفة اتساقية باعتبار النص مُعطى لغوي متماسك في ذاته، فالخطاب في بداية النص يتسق مع معطى ضمير المخاطب، وهذا يقتضي حضور

[1] الجراوي. الديوان، ص: 73

المتكلم والمخاطب، ولما كان الحديث قد انتقل إلى سياق آخر تحول الضمير من المخاطب وهو الخليفة إلى ذكر مآثره وانتصاراته على الأعداء، فأحالنا الخطاب مرة أخرى إلى معطى ضمير الغائب ليعبر بهذه الصيغة عن النصارى، وكأنه يحيلنا على مجهول، يشترك القارئ مع الشاعر في التعريف به وكشفه، لأن مهما كان نوع الضمير فلابد من شيء يفسره في النص أو خرج النص ليحقق دلالة النص وتناغمه.

لم تقتصر إحالة الضمير في شعر **الجراوي** على الإحالة الخارجية، بل جاءت بعض الضمائر التي تحال على سياقه ليوضح معناه ويفسره يقول في هذا:

لقدْ أوْرَدَ الأذْفُنْشُ شيعَتَهُ الرَّدى *** وسَاقَهُمُ جَهْلا إلى البَطْشَةِ الكُبْرى[1]

حكَى فعْلَ إبلِيس بأصحابهِ الأُلى *** تَبَرَّأَ منْهُمْ حينَ أوْرَدَهُمْ بَدْرَا

وقد أورثهُ الموتَ طعنَةٌ ثائرٍ*** وإنْ لمْ يفارقْ منْ شَقَاوَتِهِ العُمرا

لقد تعلق الضمير (هو المستتر) بما سبق ذكره (الأذفنش*)، فالعلاقة بين اللاحق والسابق هو الضمير، فالخطاب يصف موت قائد النصارى الأذفنش الذي ألقى بنفسه وبأنصاره إلى التهلكة ثم فرّ هاربا بعد أن أثخنته الجراح، وزادت صورة تشبيهه بإبليس الذي غوى الضالين، ثم تبرأ منهم فقادهم إلى هلاكهم وحتفهم، كما غرر قائد النصارى بأتباعه، فجاء الخطاب متسقا مع الضمائر التي تعود على الأذفنش ففسر العائد (ضمير الغيبة) مرجعه من تركيب النص (الأذفنش)،وتوجّه إليه بالتعيين والاستحضار،وإعادة تفعيله من خلال الضمير(هو)، الذي منع تكرار الكلمات التي يعوضها الضمير فجاء مطابقا له، فعمل على تماسك النص واتساقه. ولعلنا في النهاية نقف أمام ظاهرة متفردة في توظيف الضمائر عند الجراوي، فلم تتضمن قصائد مقطوعات الديوان ضميرا منفصلا

---

[1]-المصدر السابق، ص: 91

*الاذفنش: ملك النصارى

للمتكلم إلا مرتين، وكأنه انصهر في الممدوح فلم تبرز شخصية **الجراوي** التي اتسمت بالقوة والتعالي، فلم يعبر عن ذاته إلا بالضمير المستتر أو بضمير المتكلم المقرون بالياء في الأسماء، لأن الضمير (أنا) يكشف عن طبيعة الشخصية التي تستخدمه، ويعبر عن معنى الانفصال عن الآخر، كما يعبر الضمير المنفصل "أنا" دلاليا عن الفردانية، كما يوحي بالتميز في الصفات الجسمية أو الخ ُلقية أو الفكرية، كما "أنه تعبير عن الهوية من خلال البيئة التي يعيش فيها الفرد[1]"،

بل أن الأسلوب "يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته[2]"، فالبنية اللغوية لضمير المتكلم تحمل معنى الانفصال، كما سبق القول، فيأتي في سياقات مختلفة كالتميّز الذي يحمل إحساسا بالتعالي وإلغاء الآخر يقول الشاعر مصرحا بنغمة التعالي والتميّز:

أنا السابِقُ المُرْبِي على كل سابقٍ *** وللشّعر ميدانٌ رحيبٌ وفُرْسانُ[3]

يُوحي الضمير (أنا) بمعنى الانفصال والتفرد في الصفات، فهو شاعر تميز عن الآخرين، وكأنه يلغي السبق في مدح الموحدين عن كل الشعراء، ويتفرد بميدان المدح، وينفصل عن الشعراء بما تميز به من الالتزام في كل شعره بمدح الخلفاء، فالجراوي يعبر عن هويته عند دخوله في المنافسة، باعتباره شاعرا له خصائصه الشعرية التي تميزه عن بقية الشعراء، كما نلمس معنى التعظيم والتعالي عن الآخر، عندما يتعدد المتنافسون يبرز الأنا، وتبرز معه الصفات المتفردة والسمات الخاصة، فعندما يعبر الشاعر عن الذات فإنه يعبر مع التجربة الشخصية، فيكون الأسلوب نغمة لصاحبه، ويكون "الضمير فيه

---

[1] -محمد عزيز الحبابي. من الكائن إلى الشخصية ط1، دار المعارف القاهرة، مصر، 1983. ص: 63

[2] -محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، ص: 160

[3] -الجراوي. الديوان، ص: 164

مستبدا بكل الآخرين كما يقول الفلاسفة[1]"، وقد جاء ضمير المتكلم مستترا ليعبر عن تجربته الشخصية وحزنه الغائر في قلبه، مستحضرا ذكرى وفاة الحسين بن علي( رضي الله عنه):

على مِثْلِ ما أُمْسِي من الحُبِّ أُصْبِحُ *** زِنادُ فُؤادِي بِاللَّواعِجِ تَقْدَحُ[2]

ولَوِ أنَّ قلبي للتجلُّدِ يَجْنَحُ *** لَفاضَتْ جُفُونِي بالسواكبِ تطْفَحُ

عبر الشاعر هنا بالضمير (أنا) المستتر مع الأفعال (أو الضمير مع الياء في الأسماء) عن الهوية والذات التي تتراءى للآخرين،وهي ذات حزينة تملكها الألم من تذكّر مقتل الحسين، فكشف عن أحاسيسه الإنسانية التي تميزه في مثل هذا الموقف الحزين، ولما كان تعبيره يعبر عن هويته من خلال البيئة التي يعيش فيها، فإنه يمثل مع التجربة كلا متماسكا، فظهر الخط العقدي لشخصية الشاعر من خلال وفائه لذكرى مقتل الحسين، غالبا عن إلغاء الآخر عنه، فإن استخدام الشاعر الضمير المتكلم جاء معاكسا لكل هذه المقولة فدل على الذوبان في الآخر من خلال تمكن الحزن منه، فكما اندمج مع الممدوح في قصائد مدحه، اندمج وانصهر مع الحزن الدائم على مقتل الحسين، فلم يأخذ الضمير (أنا) دلالاته المعتادة في الإحساس بالتعالي والفخر والتعظيموا إنما جاء معبرا عن الحالة النفسية للشاعر، مستترا مرة ليعبر عن الحزن الدفين في غياهب القلب، ومقرونا بالأسماء التي تعرفه وتأنس به، ليدل على الثبات والدوام.

فإذا اعتبرنا أن استخدام الضمائر في شعر **الجراوي** من السمات الأسلوبية، فإن من الظواهر الشائعة في شعره إحالة الضمير إلى خارج النص، مع كثرة استعمال ضمير المخاطب سواء للمفرد أو الجمع ومخاطبة الفرد بضمير الجماعة، تعظيما له، وهي من طبيعة غرض المدح الذي يغلب على شعره. كما غابت الذاتية في جل قصائده

---

[1] -جميل صليبا. المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 579

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 118

ومقطوعاته، فلم يبرز ضمير المتكلم إلا في نصين، فجاء في أغلبه مستترا أو مقرونا بالاسم قبل الياء، فقامت مقام الأسماء التي تشاركها في المدلول، فكانت الضمائر المبثوثة في نصوصه تعتمد على مرجعيات خارجية يدل عليها سياق النص أو الملابسات المحيطة بالنص، أو تعود إلى معلوم سابق في النص فيعيد الضمير تفعيله في اللاحق من النص، فيحقق بذلك التماسك الشكلي والدلالي للنص، بالإضافة إلى الإيجاز والتعويض واقتصاد في الألفاظ وتجنب الحشو.

**2- الأساليب التعبيرية في شعر الجراوي**

تندرج ظاهرة التعابير الأسلوبية ضمن الظواهر الأسلوبية المعنوية المعروفة في التراث اللغوي والبلاغي العربي بالخبر والإنشاء، ويقابلها مفهوم الأفعال الكلامية عند المعاصرين، وسماها بعضهم بالأفعال الإنجازية والتقريرية، أو الجمل الوصفية والجمل الطلبيةوو ُسمت بالأفعال الكلامية لأن الأقوال الصادرة عن المتكلمين ضمن وضعيات محددة، تتحول إلى أفعال ذات أبعاد اجتماعية، لأن اللغة -في نظر المنظرين الأوائل لهذا الطرح، خاصة أوستين- ليست بنى ودلالات فقط، بل هي أيضا أفعال كلامية ينجزها المتكلم ليؤدي بها أغراضا "فهي عمل يطمح المتكلم من خلاله إلى إحداث تغيير معين في سلوك المخاطب، بالفعل أو الكلام[1]"، ومن هذا المنطلق يمكن القول أن النظرة المعاصرة إلى الفعل الكلامي قد توسع عن المفهوم القديم لدى نقادنا ولغويينا العرب، بالر غم من نيله النصيب الأوفر في دراسات البلاغيين والنحاة في باب الخبر والإنشاء.

حتى نتبين أسس هذه الظاهرة الأسلوبية فى ظل المناخ الفكري، يجدر بنا البحث في التراث البلاغي والنحوي العربي، ثم عند المنظرين المعاصرين بمختلف توجهاتهم واختصاصاتهم، فنجد **السكاكي** قد قسم الكلام إلى خبر وا ٕنشاء، ووضع لكل قسم شروطا

[1] -أوستين. نظرية أفعال الكلام، كيف تنجز الأشياء بالكلام. تر/ عبد القادر قينيني. ط1. إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991. ص: 16

مفاهيمية تتحكم في إنجازه، أي: في إجرائه لمقتضى الحال، "فيمكن للخبر إذا أجري الكلام على غير أصله، أي على خلاف مقتضيات الحال أن يخرج عن قصده إلى أغراض مختلفة، كالتلويح والتجهيل...إلخ[1]". أما بالنسبة للإنشاء، فإن أنواعه الأصلية تخرج عن أصلها إلى المقامات التي تتنافى وشروط إجرائها، فخروج معاني الإنشاء بأنواعه عن معاني الطلب الأصلية، إلى مقامات أخرى كالإنكار والتوبيخ والزجر والتهديد وغيرها، وقد يحصل في حال عدم المطابقة المقامية، أن يتم الانتقال من معنى إلى معنى داخل معاني الإنشاء نفسها، فتتولد مقامات أخرى غير المقامات الأصلية، كتوليد مقام التمني من الاستفهام، ولم يخرج اللغويون عن هذه الدائرة، حيث فصلوا في المعاني المتعلقة بإنجازات الأساليب الإنشائية، فاستنبطوا كثيرا من الأفعال الكلامية، مثل التوكيد والإغراء والتحذير والنداء والاستغاثة والندبة،وهي كلها أفعال كلامية يـُراد بها الحرص على تضمين الرسالة فائدة تواصلية معينة.

إن منطق التفكير في ظاهرة التعابير الإنشائية عند النقاد العرب، تتطابق تقريبا مع ما نظّر له الغرب بعد ذلك، خاصة عند أوستين، فإن كان الكلام الإنشائي في الثقافة البلاغية والنحوية العربية، هو ما لا يطابق الواقع، وهو ما لايحتمل الصدق ولا الكذب، فإن أوستن يرى "أن الكلام ما لا واقع له يطابقه أو لا يطابقه، ولا يوصف بصدق أو كذب[2]"، وهذا ماذهب إلية القدامى إلا أنهم لم يفرعوا في تعريفاتهم ويوسعوا في مفاهيمهم لتشبثهم بالقواعد المعيارية التي تبنوها، ونسجوا على منوالها، كما أن الغرب قد استثمر الدراسات اللسانية والفلسفية، التي كانت ثمار التقدم الفكري والعلمي الذي ساد الغرب عموما، والدراسات اللغوية والبلاغية واللسانية خصوصا، فتوسع مفهوم الأفعال الكلامية عندهم، وتعددت أغراضه.

[1]–السكاكي. مفتاح العلوم. تح، عبد الحميد هنداوي. ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000. ص: 258

[2]–أوستين. نظرية أفعال الكلام، ص: 92

نلمس بالرجوع إلى ديوان **الجراوي**غَلبة التعابير الخبرية على التعابير الإنشائية في رسم صورة الممدوح، والإشادة بإنجازاته والتفاخر بصفاته، وتسجيل بطولاته.

**أ- التعابير الخبرية**

إذا كان الأسلوب الخبري يعني فيما يعنيه، "العلم بالأشياء المعلومة من جهة الخبر[1]"، فكل كلام له نسبة خارجية يحتمل الصدق والكذب، لأن التصديق هو إخبار عن "كونه صادقا والتكذيب هو الإخبار عن كونه كاذبا[2]"، وهذا يتحقق من حيثيات الإسناد القائم على النسبة بين المسند والمسند إليه، فالخبر يحتمل الصدق والكذب بحسب مطابقته للواقع الخارجي وعدم مطابقته له،فإن طابق الخبر كلام المُخبر كان الخبرصادقاوإن لم يطابقه كان كاذبا، دون أن يتصدرتركيبه النفي أوالاستفهام أو الأمر أو ما من شأنه أن يُخرجه من دائرة الخبر، كمقصدية المتكلم وفهم المخاطب، ويمكن تقسيم التعابير الخبرية إلى: تعابير خبرية اسمية مثبتة وتعابير فعلية مثبتة، وتعابير خبرية مؤكدة، والمعيار المتبع في هذا التقسيم يعتمد على صدر التركيب

ففي قول الجراوي:

نصـرٌ بـكلّ سعـادة مـقـرونُ *** نالتْ بـه الـدُّنيـا المُـنى والـدين[3]

تقديمُ من شـهدَ الوُجودُ بأنّـهُ *** مـازالَ بالتقديـم فـيـه قَمينُ

عـلْـقٌ ثمينٌ زينت الدُّنيا بـه *** وافاهُ عـلْقُ المُلْك وهْـوَ ثَمينُ

لم يكن الهدف من الأسلوب الخبري عند الجراوي هو الإعلاموإيصال الخبر فحسب، بل كان يهدف إلى المبالغة في إيصال الخبر، فالنصر المحقق على الأعداء تقاسمت فوائده الدنيا التي تمثلها السلطة الموحدية، والدين الذي نال حظه من النصر

---

[1]-السكاكي. مفتاح العلوم، ص: 47

[2]-المصدر نفسه، ص: 48

[3]-الجراوي الديوان، ص: 166

بإعلاء كلمته وانتشاره في ربوع الأندلس، وصاحب الفضل في النصر هو الملك الذي يشبه المعدن النفيس الذي زينت به الدنيا الخلافة الموحدية، فكان الإخبار بجمل اسمية مثبتة ترسم ثبات النصر ورسوخ حكم الموحدين.

**ب- التعابير الإنشائية**

لقد شهدت الدراسات الأسلوبية عامة واللسانية خاصة، تطورا أضفى على ظاهرة التعابير الإنشائية فلسفة جديدة، فأدخلت عنصرا جديدا في منظومة أفعال الكلام وهي المتلقي، فإن كانت تتوسل أفعالا كلامية قولية لتحقيق أغراض إنجازيه، كالطلب والأمر والنهي والنداء، فغايات تأثيره تكمن في ردود فعل المتلقي، سواء بالرفض أو القبول، كما تقوم التعابير الإنشائية على مفهوم القصدية، من خلال الوحدات التشاركية التي تلحق الظاهرة، وهذايعني أن كل قول يمتلك قدرة إنشائية تأسيسا على الطريقة التي يُستقبل بها، وليس هناك قول يُستقبل استقبالا خالصا لذاته، دون الإشارة إلى قصد في سياقه. ومن هنا يمكن أن نصل إلى قناعة لفهم الأساليب التعبيرية الإنشائية، التي تغير من وضعية وسلوك المتلقي، ويتأتى إدراكه لمضمونها من خلال تحديد قيمتها الإنجازية، لا من خلال مظاهرها المعيارية، التي تحدد أغراضها دون إبلاء عواطف الشاعر قسطا من المشاركة في تحديد هذه الأغراض، وفسح المجال للمتلقي ليشارك الشاعر في البحث عنها من خلال سياقات النصوص.

لقد توزعت التعابير الإنشائية في ديوان الجراوي وفق الجدول الآتي:

| أداة واسم الاستفهام | تردده في النصوص | النداء | تردده في النصوص | الأمر | تردده في النصوص | النهي | تردده في النصوص |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| كيف | 09 | يا | 14 | فعل الأمر | 20 | | |
| كم | 07 | أيا | 05 | | | | |
| أين | 04 | الهمزة | 02 | | | | |
| الهمزة | 03 | | | | | | |
| هل | 03 | | | | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| متى | 02 | | | | | | |
| يّ | 01 | | | | | | |

فإذا ما تتبعنا ظاهرة التعبير الأسلوبي في نصوص الجراوي فإننا نجده قد استغرق معظم التعابير الأسلوبية الإنشائيةونوّع في أدواته فكان واعيا لدور اللغة التعبيرية في صياغة النص، فكان الاستفهام طاقة كبيرة في فهم النص ودلالة جديدة لتركيب الجملة، يخلق فيها أفق التوسع، فتتعمق القراءة وتتعدّد ظلال النص فيقول الجراوي:

أينَ منْكَ الملوكُ عزْما وحَزْما *** وندًى فائِضا وخيْـــرًا وخِـيرَا[1]

إنه السؤال الذي يتدرج بعواطف الشاعر إلى المدح، بذكر صفات الخليفة مرتبة متدرجة حاملة لكل صفات الكمال،فعبّر الاستفهام عن الدلالة التي تعج في داخله فنراه يعدد صفات الحزم والعزم والكرم والمال الكثير والشرف الرفيع والأصل العتيد، كل هذه العواطف شيدها الاستفهام الذي خرج عن أصله وغرضه إلىأغراض أخرى تُفهم من السياق،فهو يقرر للممدو ح هذه الصفات، ليتحول الغرض الاستفهامي إلى تقرير حقائق مدحية، يريد الشاعر التأثير على المتلقي لتقبل كل هذه الصفات، فكان أسلوب الاستفهام طريقة للوصول إلى مقصد يته، وكأنه يقرر حقيقة التفوق على كل الملوك، وتفرد الممدوح بهذه الصفات التي لا ينافسه فيها أي ملك آخر، فخرج بذلك الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى كالمدح والثناء.

إن التساؤل في نص **الجراوي** سرعان مايجد إجابته في فضاء النص، مما يجعل المتلقي يشارك في البحث عنها وتأملها، يقول الجراوي في رثاء الحسين بن علي رضي الله عنه، ويوجه خطابه إلى الذين غدروا بالحسين:

[1]- الجراوي. الديوان، ص: 97

أيا أمةَ الطغيانِ مـالكُمُ حِسٌّ *** عـلامَ بنـاءُ الـدارِ إن هُدِّمَ الأُسُّ[1]

تَرجُونَ إصْباحا وقَدْ غابتِ الشَّمْسُ *** وزلَّ بـكُمْ عن دينِكُمْ ذلكَ الرِّجْسُ

أراد الشاعر الجراوي تفعيل تجربته الخاصة بالتجربة العامة من خلال السؤال الذي يجيب عنه ولا يحتاج إلى تفكير معمق، فالحسين كان هو الركيزة التي تملك مقومات بناء الأمة، وهو الأساس الذي يحمل كل أثقال وهموم هذه الأمة، وبمقتله تهدم البناء الذي فقد أساسه وقاعدته، فجاء الاستفهام ليقرر هذه الحقائق التي يؤمن بها الشاعر، ويهدف إلى إشراك القارئ في تجربته، فجاءت مفرداته مشبعة بالحزن المشوب بالتحسر والأسى على فقدان ركن هام من أركان قيام دولة الإسلام، فيوجه سهام اللوم صوب من شارك في مقتل الحسين، وأنكر عليه قيام دولة العدل، فكان الاستفهام الثاني إنكارا لقيام الدولة التي نادى بها الإسلاملأن الحسين كان شمسا تضئ هذه الدولة وبغيابه غابت الأنوار وعمّ الرجس والفساد، فكل هذه العواطف الجياشة بالحزن والألم شارك في صياغتها التعبير الاستفهامي سواء بالهمزة أو اللفظ الدال عليه، فخرج بذلك الأسلوب الاستفهامي عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى تستشف من السياق، ليفصح الاستفهام عن موقعه الإنكاري، ويصنع لنفسه موقعا هاما آخر، لتفريغ الشحنات العاطفية الحزينة، فكان الغرض البارز هو الحزن والحيرة لمقتل الحسين (رضي الله عنه)، واللوم والعتاب على المتخاذلينمن الامة في نصرته.

يطلب الشاعر من المتلقي الفهم، والفهم علاقة ذهنية تتعلق بتفاعل المتلقي، وما يتوقع أن يصدر فيه حكم على التعبير المطروح أمامه، سواء تأسس هذا الحكم على اليقين أو الظن، وهذا ما ذهب إليه الجراوي في تعبيره الاستفهامي في قوله:

أُيـتْرَكُ ربْعٌ للرّسالةِ سَبْسَـبُ *** تَجيئُ بـهِ هوْجُ الـرّياحِ وتـذْهَـبُ؟[2]

---

[1] -المصدر نفسه، ص: 124

[2] المصدر السابق، ص: 117

فهو سؤال فيه معنى التعجب والحيرة، لأن مقتل الحسين ترك فراغا رهيبا في نصرة الدين والذود عنه، فغدت دياره مقفرة، تتلاعب بها الرياح الهوجاء من كل جانب، ويعجب من أمة غدرت بحامي ديارها ودينها، لتعمه الفوضى ولا يجد الاسقرار والأمان، فجاء الاستفهام ضمن السياق العقدي للشاعر، فشق الاستفهام طريقه للقارئ ليهتدي إلى مفاتيح المعرفة الشيعية التي ترى أحقية علي وبنيه في قيادة المسلمين، فالشاعر يمدح بطريقة أخرى الأطر المرجعية التي شكلت منظومته الفكرية والمذهبية والتي كشف عنها، أو على الأقل شاركه القارئ في بيانها وتوضيحها، وتفاعل معه وجدانيا في المصاب الذي أصاب الأمة كلها. كما وظّف **الجراوي** أيضا أداة الاستفهام (كيف) التي تختص بالاستفهام عن الحال الذي آل إليه الشيء أو سيؤول إليه فيقول متسائلا عن حال الأعداء:

فكيفَ رَأى المغترُّ عُقْبى اغترارِهِ؟ *** وكيف رأى الغدَّارُ في غيِّه الغدْرَا؟[1]

يوجه الشاعر الخطاب الاستفهامي إلى الأعداء بعد هزيمتهم النكراء في معركة الأرك على يد الجيش الموحدي، وبنغمة فيها التهكم والسخرية يتساءل عن العقبى التي حصدها المغترّ بقوته بعد أن ذاق الهزيمة، وكأنه يذكر حال الأعداء قبل الحرب، وما أصابهم من غرور لكثرة عددهم، ولجوؤهم إلى المكر والخديعة والإيقاع بالموحدين، فانقلب حالهم إلى حال تفاجأ بها حتى قائد النصارى، وانتصر المسلمون بقيادة الخليفة الموحدي يعقوب المنصور فكان التغيير في الوضع والحال فلم ينفع النصارى العددُ ولا العُدّة،وإنما انتصر الصدق والإيمان والإرادة والعزيمة، على النفاق والغدر والغرور، فتحول الاستفهام إلى التعجب من أمر الأعداء والاصدقاء.

لقد نوع الجراوي من أدوات الاستفهام، ليعبر عن عاطفته بصيغ مختلفة ومتنوعة تكشف عن بواطنه المنكسرة، فيقول:

---

[1] الجراوي. الديوان، ص: 92

وكيفَ نَحِنُّ اليومَ أو كيفَ نُشفِقُ *** قُلُوبُ عِدًا عن موْقِف الوعْظِ نُزْهِقُ[1]

فالاستفهام في البيت السابق ليس مجرد طلب الخبر،وا ٕنما هو علاقة تخاطب يحتاج فيها الشاعر أن يشاركه المتلقي فيما يعانيه، فجاء الاستفهام ب(كيف) ليبين للمتلقي الحالة العاطفية التي يمر بها، فهو يقرر حالة قلوب الأعداء التي تتصف بالقسوة وخلوها من الرحمة، لأنها أزهقت روحا بريئة، وكان لتكرار الاستفهام وقع عاطفي على المتلقي، الذي يصاب بالدهشة من خلال التأكيد على قساوة قلوب الأعداء وبشاعة الجريمة التي ارتكبوها في حق الحسين.

فالاستفهام في الدرس الحديث لا يجعل القارئ أمام جمل لفظية استفهامية فقط، وا ٕنما يضعه أمام أفعال كلامية تتيح له إنجاز مختلف أفعال الاتصال، "وهذه وظيفة مهمة من وظائف البراغماتية اللغوية[2]"، كما أن الاستفهام يعطي بعدا إبلاغيا تواصليا مع النص. إن اتساق الجمل الاستفهامية في نصوص **الجراوي** يوحي بالجمالية الفنية، كما يعبر من خلالها عن مكنوناته العاطفية، لذا جاءت أغراضه خارجة عن الأصلية لتعني معاني أخرى تُستقى من سياقات النصوص.إن نسق الاستفهام يُظهر أسرار الحوار داخل نفسية الشاعر، فالجراوي توسل بالاستفهام لإبراز معاناته وحزنه فاستعمل الأداة (أي)، يقول:

وأيُّ مُصابٍ عَهْدُهُ ليسَ ينكـثُ *** كأني إذا ما القومُ عنهُ تَحدثـوا[3]

فقد شكل الاستفهام في البيت سمة أسلوبية بارزة، أفصحت عن دواخل الشاعر، وأشركت المتلقي في معاناة الشاعر النفسية، والشعور بمصيبته وتفجعه من مقتل الحسين، الذي عُرف بخصاله الحميدة.فالاستفهام ليس حقيقيا وا ٕنما أراد به الشاعر تقريروا ٕثبات

---

[1] المصدر نفسه، ص: 124

[2] -عبد المجيد جميل. بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. ط1. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1998. ص: 66

[3] الجراوي. الديوان، ص: 118

حقيقة الحسين، فكان وسيلة من وسائل التعبير ورسالة إبلاغية، الهدف منها مشاركة المتلقي في الشعور بحزن الشاعر والإيمان بكمال صفات الحسين، وكأنه يحمل المعتدين جرما آخر وهو أنهم قتلوا النقي الطاهر الوفي لمبادئه التي دافع عنها حتى قُتل غدرا وعدوانا. لقد وظف الشاعر أغلب التعابير الاستفهامية في نص واحد وهو مرثية الحسين، فطبعت النص بالحيرة والألم، وكثفت دلالاته واستطاعت أن تجرّ المتلقي ليشارك الشاعر حزنه وألم هو أن يتفاعل مع تعابيره، فكان الاستفهام مستفزا للمتلقي، وكأن الشاعر يطلب منه الوقوف على ذكرى كربلاء، والشعور بالألم والحزن والتوجع لمقتل الحسين، وهو تقليد دأب عليه الشيعة منذ وقوع معركة كربلاء.

تتميز التعابير الاستفهامية التي وظفها الشاعر بمصب واحد -مع اختلاف الأدوات المستعملة، لايخرج عن المدح باستثناء المخمّسة التي يرثي فيها الحسين بن علي (رضي الله عنه)وإن كانت الدلالات الجزئية تتمايز في بعض الأحيان، إلا أنها تغذي السياق العام لمذهب الشاعر، فهو متشبع بالفكر العقدي التومرتي، مع الإفصاح عن تشيعه لأهل البيت في النص المذكور، وما الاستفهام إلا أحد المقامات التي يتجلى فيه انصهار الشاعر في حب الخلفاء الموحدين والإيمان بعقيدتهم، فكانت التعابير الاستفهامية تصب في هذا الاتجاه، فخرجت عن أغراضها الإنجازية إلى أغراض أخرى تقريرية تُستقى من سياقات النص، كما تفاعلت شاعرية **الجراوي** مع مظاهر الحياة المحيطة به فكوّن من خلال التعبير الاستفهامي عواطفَ وانفعالات نفسية عبر عنها في قلة من النصوص، مستغلا الأدوات الاستفهامية ليكشف عن الحقائق النفسية والذاتية التي صاحبته، كما زادت من عمق الدلالة، وأبرزت القيمة الجمالية لهذه النصوص، فزادت المتلقي فهما ووعيا لمقاصده، فجمع بذلك بين الجانب النفسي والجمالي، فأتاح للقارئ قراءة معمقة وواسعة للأساليب الإنشائية وسبر معانيها المتولدة من تراكيبها. لم يعبر الشاعر بأسلوب الاستفهام فقط بل نوّع من أساليبه التعبيرية، فوظف النداء ليلفت نظر القارئ إلى أهمية

المنادى ومكانته في دلالة النص، وهو تركيب يمثل علاقة لغوية، وهو أيضا "حدث مدرك مباشرة يعلمنا بشيء ما، عن حدث آخر غير مدرك[1]"، فيحيلنا إلى أحداث نصية غير مدركة، ففي قول الجراوي:

يا عِصمة الدنيا نداء مُؤمِّلٍ *** صُبْحا يُروِّحُهُ من الأيام[2]

شكّل النداء في البيت حدثا لغويا مدركا من خلال (يا) النداء، فيحيلنا إلى أحداث وأصوات نصية غير مدركة، على القارئ أن يجتهد في الوصول إليها والكشف عنها، فالنداء بالياء يكون للبعيد غالبا، لكن الشاعر وهو يمدح الخليفة محمد الناصر ويخاطبه في قصيد طويل يهنئه بانتصاراته على الأعداء، ويتمنى أن يكون عاصما للموحدين في كل زمان ومكان، ويمتد دفاعه عن الأمة إلى كل المتربصين بها في كل زمان ومكان، مهما امتد حكمة على الزمان وطال ملكه على الأيام، فتركيب النداء يمثل إسقاطات لما في نفس الشاعر من أحاسيس، يحاول مناداتها واستدعاءها من أعماقه البعيدة، كأنه تعبير عن المفقود في دائرة النفس، وكان للنداء المقرون بالاسم (يا عصمة الدنيا) تعميق للجانب الإبلاغي لهذا الأسلوب على مستوى النص لأن الجملة الاسمية تشكل ظاهرة نحوية كلية، تسعى إلى الإخبار عما يسعى المتكلم إليه، فلجأ الشاعر إلى مناداة الصفة بدل المنادى الحقيقي لتكثيف الدلالة، ولتأكيد الصفة في الموصوف، وكأنهما شيء واحد، وتعبر عن اليقين الداخلي بأنه هو الدرع الحامي للدولة الموحدية، فخرج أسلوب النداء عن غرضه الأصلي إلى التمني، الذي يزيده لفظ - مؤمل- وضوحا لمقصدية الشاعر.

تكتسي الجملة في أسلوب النداء دلالتها من الرسالة الكلامية التي تكون بين المتكلم والمخاطب، دون أن يكون هناك اتفاق مسبق بينهما وهذا ما يجعل طرح السؤال "رومان

---

[1] -بركلي هاربرت. مقدمة في علم الدلالة. تر، قاسم المقداد ط1،منشورات وزارة الثقافة السورية، 1990. ص: 4

[2] -الجراوي. الديوان، ص: 145

جاكبسون" ضروريا في هذا المقام "هل نجعل من رسالة لفظية أثرا أدبيا[1]". "فالمتكلم ليس مجرد مرسلالأدوات النداء وإنما يعبر بها عن مشاعر وأفكار معينة تكون مرتبطة بالمخاطب سواء أكان بعيدا أو قريبا أو مشخصا أو معنويا فيتحول النداء إلى إشارات تعانق اللغة والمتكلم والمخاطب فالجراوي عندما ينادي حسرته الدفينة في أعماق وفيقول:

أيا حسْرَتي يوماً أُنتأوا وتَحمَّلوا *** إلى كربلا مَأوَى القُلُوبِ تَنفلوا[2]

لِيُسبَوا على حُكْمِ الضّلالِ ويُقتَلُوا *** فيا رُزْءهُمْ صَمّمْ ومثْلُكَ يفْعلُ

تتميز الياء في النداء "بصوتها الملتصق بالصدر وبأعماق النفس[3]"، فكانت بهذا أكثر تعبيرا عن حسرة الشاعر بتذكره يوم كربلاء الذي قضى فيه الحسين نحبه ظلما وعدوانا على يد من يرى ضلالهم وغيهم، فخرج النداء بذلك عن غرضه الأصلي إلى الحسرة والتفجع من ذكرى مقتل الحسين، فيستحضر الشاعر من أعماق التاريخ يوم كربلاء ليبثه حسرته وحزنه الدفين على مقتل الحسين وتوظيف ياء النداء للبعيد لتعبر عن امتداد حزنه في المكان والزمان. لقد أفاد الشاعر الجراوي من أسلوب النداء ليكشف عن قلقه وانفعالاته، فلم يكن نداء حقيقيا يهدف إلى إقبال شخص وهو المعنى الوضعي للنداء، وإنما وظفهلأغراض أخرى تُستقى من السياق، يقول الجراوي:

أيا فاسقاً قادَ الغرورشكائمه *** فأوردَ في صدرْالحسين صوارِمَهْ[3].

جاء أسلوب النداء في البيت في إطار السياق البلاغي اللغوي، فارتقى بالدلالة المجازية لتكتسب أيضا رقيا فكريا ونفسيا، وتكشف عن فداحة الجرم فكثف الدلالة من خلال الهمزة وياء النداء، فكان النداء بالهمزة التي تجعل المنادى قريبا مكانيا أو نفسيا،

[1]-فابر بول وبابلون كرستيان. مدخل إلى الألسنية. تر، طلال وهبة. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992. ص: 211

[2]-الجراوي. الديوان، ص: 121

[3]-المصدر نفسه، ص: 122

وهو الحسين بن علي، وباعد بين القاتل بياء النداء التي تحمل مناداة البعيد، فكان التعبير الإنشائي الندائي يحمل دلالات الألم من مقتل الحسين على يد فاسق غرس سيفه في صدره دون رحمة، وكأنه غرس غروره وتهوره في صدر الحسين، فلم يجد من يلجم تهوره ولا غروره،فقادته حماقته إلى ارتكاب جرمٍ بقي موسوما به، يستحضره الشاعر في ذكرى مقتل الحسين، فكان اقتران الهمزة مع الياء هو اقتران الكره الشديد للمجرم، والشعور بالمسافات الشاسعة التي تفصل الشاعر عن الفاسق القاتل من خلال النداء (بالياء)، و أظهر المحبة والوفاء للحسين (رضي الله عنه) وقرب المسافة بينه وبين الشاعر من خلال النداء بالهمزة.

**3- الانزياحات الأسلوبية**

يعد الانزياح من الظواهر الأسلوبية المهمة في الدراسات الحداثية،فقد عُد في اصطلاح أغلب النقاد بأنه خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال، "رؤية وصياغة وتركيبا[1]"، أو كما عرفه آخر بأنه "البعد عن مطابقة القول للموجودات[2]"، ومثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تحدده، كأنماط غير مباشرة، "تستعين بأدوات لغوية عديدة، مثل الاستعارة والتشبيه، والإيحاء والتخيل[3]"، والانحراف الأسلوبي لايكون عشوائيا في النص؛ بل يهدف إلى تبليغ رسالة ما، بطريقة يرى المبدع أنها الأبلغ في الوصول إلى مقصديته، لم يهمل النقاد العرب القدامى هذه الظاهرة الأسلوبيةفقد بيّن "ابن جنيّ"معاني المجاز فعرّفه بقوله: "إنما يقع المجاز، ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت

---

[1]-نعيم اليافي. أطياف الوجه الواحد. ط1. ننشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995. ص: 92

[2]-يمنى العيد. في القول الشعري. ط1. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987. ص: 20

[3]-صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه وا إجراءاته. ط2. الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1985. ص: 154

الحقيقة[1]"، وربط (الجرجاني) التوسع في الاستعارة، فقال: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام،وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يُتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر[2]"، فقد حرص (الجرجاني) حرصا شديدا على الوقوف على جماليات الصورة البلاغية، وعد العدول (الانزياح) في الأسلوب ميزة في الشعر وبه يتم الاستمتاع والفائدة، وهو نظام خاص في اللغة ينبغي الوصول إليه، ليصل الشاعر إلى السمة الشعرية التي يحرص عليها.

ويرى (ابن الأثير) التوسع في الاستعارة مهارة وقدرة على منح اللغة مجالات أوسع، فيبين "أن القسم الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير مشاركة بين المنقول والمنقول إليه، لايصح إلا لطلب التوسع في الكلام[3]"، ويبدو أن "ابن الأثير" يعني بالتوسع، التشخيص الذي يقوم على بث الحياة في الجمادات، مما ينتقل باللغة من دائرة المألوف إلى دائرة اللامألوف. إن خصوبة دراسة مفهوم الانزياح، مرتبط بدلالاته وفنيته، كمؤشر تاريخي، فهو يدل على الصراع القائم بين الفرد والوسط الذي ينتمي إليه، والطريقة التي يواجه بها الأديب العالم، "لتصبح هي الطريقة التي يبدل بها الأديب العالم[4]"، وهذا ما يجعل الأسلوب المثالي، هو اعتبار اللغة الأدبية انزياحا من الزاويتين، النفسية والجمالية وهذا يعني "أنه يوحد بين الذات والموضوع، أو بين القائل والخاصية الأسلوبية[5]"، فيجعل القارئ يتعاطف مع العمل الأدبي.

---

[1]-ابن جني. الخصائص، ج2، ص: 442

[2]-الجرجاني القاضي. الوساطة بين المتنبئ وخصومه. شرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي. دار العلم، بيروت، لبنان. ص: 428

[3]-ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه احمد الحوفي وبدوي طبانة. دار النهضة للطباعة، مصر، 1977. ص: 78

[4]-ميشال ريفاتير. معايير التحليل الأسلوبي، ص: 65

[5]-المرجع نفسه، ص: 10

إن اهتمام اللغويين العرب ببعض التحولات اللغوية كان لافتا، لكنهم ظلوا ينشدون المثال في الاستعمال، حرصا منهم على المعيارية في اللغة، وأما البلاغيون فقد حرصوا على عكس ما ذهب إليه النحاة، في صفة مخالفة استخدام اللغة، وهذه المخالفة هي الانحراف عن المعيار نحو لغة فنية أخرى تختلف عن اللغة المعيارية التي اعتاد الناس عليها وهي ما سموها العدول أو الانزياح.

أما في المدارس الغربية التي طورت المفهوم وأخضعته لتصوراتها الفلسفية، فاعتبرت الانزياح مقوما دلاليا، لا قوالب تزخرف العمل الأدبي، بل هي جوهر الفن الشعري نفسه وهي "التي تفك إسرار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم[1]"، وهذا هو مفهوم الانزياح عند "جون كوهين" الذي يُعتبر من أوائل النقاد الذين شيّدوا صرح النظرية في كتابه "بنية اللغة الشعرية" فقد بنى نظريته في تحليل الخطاب على ثنائية، معيار/انزياح، لذا نجده يعرف الأسلوب بأنه "كل ماليس شائعا ولا عاديا ولامطابقا للمعيار العام[2]"، فليس الأسلوب تلك القوالب الجاهزة المستهلكة المألوفة، فالنص الشعري لاتُعد شعريته إلا إذا انزاحت عن سنن اللغة، وبتعبير بارت "إن الأسلوب يحدد بالقياس إلى درجة الصف[3]"، وبالتالي فالانزياح هو الانتقال باللغة أو التركيب من المعنى التقريري، إلى المعنى الإيحائي المقصود.

أما مقاربة (ريفاتير) فتعتمد على استغراق تعدد القراءات، ليتيح للقارئ التأويل الذي يبتعد عن أقصى حد من الذاتية، وينبني على مجموع الوقائع المميزة الواردة في النص، وليس على النص "لينسجم القارئ مع النص باحثا عن ذوقه أوفلسفته[4]"، كما تقوم نظرة

---

[1]-كوهن جون. بنية اللغة الشعرية. تر/ محمد العمري ومحمد الولي. ط1. المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986. ص: 47

[2]-المرجع نفسه، ص: 64

[3]-رولان بارت. من العمل إلى النص، ص: 245

[4]-ريفاتير. معايير التحليل الأسلوبي، ص: 67

(ريفاتير) إلى الانزياح على ثلاثة معايير، معيار القارئ النموذجي، والسياق، والتضافر الأسلوبي؛ وتمارس هذه المعايير رقابة متبادلة، فتصحح بعضها بعضا، وكلما أثار الانزياح رد فعل القارئ، كان الإحساس أقوى بميزة هذا الأسلوب، بالرغم من أن تلك "الوقائع الانزياحية سبق للقارئ اكتشاف قيمتها، لكنها لا تلبث أن تعدل معانيها بأخرى، بناء على ما يكتشفه القارئ وهو ماضٍ في قراءته[1] "، فتحدث قوة تعبيرية لافتة، والتي تعد وعيا بالغا لاستعمال أساليب الانزياح من جانب المرسل، وقراءة متأنية نموذجية من القارئ أو المرسل إليه، كما يرى (ريفاتير) أن الإجراءات الأسلوبية مرتبطة ارتباطا وثيقا بإدراك القارئ لها، ذلك أن قيمة كل إجراء أسلوبي تتحدد من خلال المفاجأة التي تحدثها في المتلقي فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس المتلقي عميقا ويساهم القارئ في إنتاج الدلالة أو الدلالات الممكنة، "بحيث لم يعد القارئ مستهلكا للنص الإبداعي، بل عنصرا منتجا وحيويا في كل مراحل الخلق والإبداع[2]"، وتنتج الظواهر الأسلوبية في النص ومنها الانزياح توترا لدى القارئ، فتولد لديه ما سماه (ريفاتير) بعنصر المفاجأة، أو كما سماه (ياكبسون) "بتوليد اللامنتظر من خلال المنتظر[3]"، ولا يتأتى هذا إلا بتمظهرات الانزياح بمختلف أدواته وأساليبه في النص.

ولم يحدد (ريفاتير)معيارا يُحدد من خلاله الانزياح، ولكنه ترك القارئ هو الذي يحدد الانزياحات المتواترة في النص "وفق ما يعتقد أنه معيار[4]"؛ لأن كل نص أدبي يتضمن خصائصه الفردية التي لا يتقاسمها بالضرورة مع نص آخر، وأن لكل نص بحسبه مظاهره الأسلوبية،التي ينبغي أن تُعاين بحياد واستقلال عن النصوص الأخرى. ولعل من كل هذه الآراء مايوضح الغرض من وظيفة الانزياح، التي ترجع أساسا إلى بنية

[1]-المرجع السابق، ص: 70

[2]-المرجع نفسه، ص: 72

[3]-جاكبسون. قضايا الشعرية، ص: 62

[4]-ريفاتير. معايير التحليل الأسلوبي، ص: 19

اللغة الشعرية في منظورها البلاغي، سواء أكان ذلك بشكل صريح حسب تعبير "جون كوهين"، أو بشكل مستتر كما هو الشأن عند (ياكبسون). ومن الواضح أيضا أن الشعرية تلتبس بمعطيات النص كلما تعلق الأمر بدرجة انزياحه، لأنه- أي الانزياح - دلالة على قوة ابتكار لغته وتلاحم وحداته الدلالية والتركيبية، مع دمج مشاعر المبدع في روح القارئ، من خلال رقي الحس الجمالي للغة، وتأسيسا على هذا الرأي يحاول البحث أن يقرأ النصوص الشعرية للجراوي مستمدا بعض مفاهيم الشعرية، ما يخلق حوارا مع النماذج المختارة معتمدين على نمطين من الانزياحات:

**أ- الانزياح الاستعاري**

لا يهدف الانزياح البلاغي للأسلوب، إلى إفهام المرسل إليه فحسب، بل يهدف إلى إمتاعه وا إلى إحداث الدهشة لديه، وهنا تكمن أهمية الانزياح في النص الأدبي، ويتمظهر الانزياح بشكل لافت في تركيب الاستعارة، التي ترتقي الدلالة فيه إلى طبقة أعمق من التحولات المعنوية، إذ يقترب المشبه من إحدى صفات المشبه به المحذوف أو المشبه المحذوف، إلى درجة الوحدة والاندماج، حتى يأخذ المشبه دلالة صفة المشبه به المحذوف أو دلالة المشبه المحذوف باعتبار الاستعارةتشبيه حُذف أحد ركنيه، وليست أصلا من اللفظ على غير ماوُضع له في اصطلاح المخاطب، لكن العمل العقلي هو الذي أعطى الاستعارة بلاغتها، حيث يستلزم عملا فكريا أو شعورا نفسيا يصحح في تصور المتكلماستخدام اللفظ في غير ما وُضع له[1]"، فقد تلاشت تلك الحدود الصارمة لكل من المُستعار له والمُستعار منه، فأصبح الأسلوب الاستعاري يقوم على "درجة من درجات التقمص الوجداني[2]"، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، لذا

---

[1] -السيوطي جلال الدين. المزهر في علوم اللغة. تح محمد أبو الفضل إبراهيم. ط3، مكتبة دار التراث، القاهرة، ص: 331

[2] –عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ط1. منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000. ص: 47

نجد الاستعارة تعتمد على التقابل الدلالي، الذي بدوره يجسد تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها[1]" ومن هذا المنطلق نجد الشاعر الجراوي قد تمكن من تطبيع إمكاناته اللغوية والخيالية إلى أبعد مدى على سبيل التنفيس عن مكنوناته وشعوره اتجاه ممدوحه، يقول الجراوي:

تَبَادَرَتِ الفُتُوحُ إليهِ تجْري *** غرائِبُها وتستبقُ استباقا[2]

يطرح الجراوي في البيت السابق انزياحا تركيبيا عبر الاستعارة (الفتوح تجري) فحول التنافر إلى تلائم من خلال الجمع بين شيء يُكتسب من خلال المعارك، ويتحقق من خلال الانتصارات على الأعداء، إلى إنسان يتحرك ويجري إلى الخليفة بل يتسابق للوصول إلى الخليفة، وذلك بنقل من مدلوله الأول إلى مدلول ثانٍ عبر سياق انزياحي يحقق مقصدية الشاعر، فجري خاصية بشرية أو حتى حيوانية، تتنافر مع الفتوح التي هي خاصية معنوية لا تتحقق إلا بالفعل، ولاتُرى إلا بالنتائج، لكنه في المقابل استطاع بخياله أن يجمع بينهما في تمفصل يؤدي السياق المطلوب وهو السرعة التي يحقق بها الخليفة الموحدي انتصاراته وتوالي هذه الفتوح كأنها تتسابق للوصول إليه، وبهذا تكون الدلالة مقبولة في ضوء انزياح تركيبي يتجه إلى الدلالة المتوخاة منه، والتي تشكل إضافة جمالية للنص وتمنحه الدلالة المستترة الكامنة في أحشائه.

إن التركيب الاستعاري جاء من صواب اللغة العادية، ودخل في اختراق السياق من خلال التنافرات التي تدعم الانزياح، فيفرض على القارئ أن يتحرك داخل هذا التنافر ليكتشف المخرج من داخله، ويقتنع أن التنافر يؤدي إلى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية، يقول الجراوي:

---

[1] -المرجع السابق، ص: 49

[2] -الجراوي الديوان، ص: 113

نارٌ على الفِتْنَةِ العَمْياءِ أطْفَأها *** سَعْدُ الإمامِ وحدُّ الصَّارِمِ الذَّكَرِ[1]

ففي التركيب الانزياحي السابق (الفتنة العمياء) ينبثق السياق اللامنطقي لعدم وجود الفتنة التي فقدت بصرها فالمخاطب متوارٍ خلف المدلول، ليفسح المجال للقارئ لاكتشافه من خلال العناصر المشتركة بين المشبه والمشبه به المحذوف الفتنة لا تملك حاسة البصر لتُوسم العمى وإنما المشبه به المحذوف (الإنسان) هو من يتصف بهذه الصفة، فتحول هذا التنافر إلى تناسق واتحاد من خلال الرابط الذي يجمع المتنافرين أو المختلفين المتشابهين في آن واحد، فالتقيا في الرابط وهو الإنسان الأعمى الذي يتحرك دون هدى، فلا يميز الصحيح من الخطأ، ولا السهل من الصعب، ولا الوادي من البحر، كذلك الفتنة فهي تحصد كل شيء دون أن تميز في تعاملها بين الناس، فكانت نقطة الالتقاء بين المتنافرين أو المختلفين فكلا منهما لا يميز لأنه فقد حاسة التمييز وهو العامل المشترك بين الفتنة والأعمى. فالاستعارة تحول التنافر اللفظي -كما سبق- في سياقه العادي إلى تلاؤم تركيبي في رمزيته، بغرض إثارة الافتراضات وإثارة اهتمام المتلقي، وكلما استطاع صاحب النص "أن يفرض على القارئ المعنى نفسه الذي أراده أثناء عملية التركيب، حيث تتم العملية داخل المجاز نفسه، وكان التركيب أقدر على التأثير والإثارة[2]"، ومن هنا يبرز الانزياح التركيبي في الاستعارة عند الجراوي كعامل فني يصنع الدهشة في مجال التنافرات اللفظية التي تحيل إلى الانزياح فيقول:

ما سَافَرَتْ أذْهانُنا في مدْحِهِ *** إلا وكان لها القصورُ أيابا[3]

ففي الصورة (سافرت أذهاننا) نلمس نبض الحركة بمجرد أن نسمو بها، فنكتشف الدلالة العميقة التي ترتفع بنا في التركيب الانزياحي، لتعطينا أبعادا تأويلية قائمة على

---

[1]-المصدر السابق، ص: 84

[2]–عبد الفتاح المصري. طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري. مجلة الموقف الأدبي، عدد 122، حزيران 1981

[3]-الجراوي. الديوان، ص: 84

الربط بينالمشبه والمشبه به المحذوف أو المُستعار منه، لنجمع بين الذهن كقوة عقلية قارة في تلافيف المخ، وبين السفر كحركة يقوم بها من يمتلك القدرة عليها وتوفرت لديه أدوات السفر، ولا يكون إلا الإنسان الذي يتصف بهذه الصفات، فغاب المشبه به (الإنسان) وحضرت الصفة التي يتسم بها (السفر)، لتلقي في قاسم مشترك بين الذهن والإنسان في السرعة،فتُشكل نظاما من الترابط في أفق غير متوقع، وتتوسع لفراغات لا تقولها الألفاظ، ويكون بذلك الانزياح قدحقق علاقات تُقيمها الألفاظ في سياق دلالي، يتم فيه اختراق الأنساق المألوفة، لإنشاء علاقة بين الدال والمدلول من خلال القرينة الدالة على هذه العلاقة.

إن اللغة لا تتكلم من خارجها، إنما تتولد وتتبعث في الوسط الذي توجد فيه، لذا فالقارئ يستحضر وسائط تشترك مع النص في السياق، كالوسط الاجتماعي أو السياسي، لأن اللغة تعمل على تشكيل الوعي الاجتماعي أو السياسي، فكرس الجراوي لغته لخدمة الوسط السياسي الموحدي الذي عاش فيه، يقول الجراوي:

الدَّهْرُ مِنّا في مدْحِكَ أفْصَحُ *** فعلامَ يُتْعِبُ نفْسَهُ من يمدحُ[1]

أنت المرشَّحُ للتي لافوقها *** إنَّ العَظيمَ لِمثْلِها يترشَّحُ

إن التشكيل اللغوي الانزياحي الخاص في (الدهر أفصح) حقق توترا خاصا بإسناد الفصاحة إلى الدهر إسنادا مجازيا انزياحا أدى إلى إحداث فجوة توترية حادة بين المشبه (الدهر) والمشبه به المحذوف (الشاعر أو البليغ من الناس)، لأن الفصاحة ليست من طبيعة المشبه، ما خلق إسنادا غير متوقع، فصنع لنا بذلك لغة إيحائية خاصة، ومسافات دلالية توترية، فجمع بين مكونين لايملكان تجانسا بالمعنى العادي، فكلاهما منفصل عن الآخر، فجمع بينهما الشاعر بالفصاحة الذي حول الدهر إلى إنسان فصيح يمدحفي حُسن

[1]-المصدر السابق، ص: 43

المدح، كما أحسن الدهر في منح الخليفة كل صفات الحسن، وحقق له أمانيه فكان أفصح من الإنسان، فمنح التركيب الانزياحي قوة التأثير لدى القارئ، وأثبتت الدلالة مقصديتها العميقة، وكسب التركيب جماليته من خلال الانزياح الذي حدث في مفاصله، واقنع الشاعر القارئ بعجز المتكلم والمادح عن استيعاب كل الصفات الحميدة والنعم الكثيرة التي وهبها الدهر للخليفة.

إن الاستعارة تقوم على أساس العلاقة التنافرية دلاليا بين الفعل والفاعل، أو بين الفعل والمفعول به، يقول الجراوي:

أفـاضَ عـدْلا على الدُّنيا وألبسـهـا *** نورًا فلمْ يبق لا ظــلم ولا ظُـلَـمُ[1]

فقد انزاح اللفظ (الدنيا) عن المتوقع بإسناده للفعل (ألبس) فقامت الجملة على التنافر الدلالي لأن الضمير (ها) في ألبسها يعود على الدنيا فكان التنافر بين الفعل والمفعول به الأول (الدنيا) والثاني( نورا)، فجمع بينهما الزينة والإشراقة، فاللباس الجميل بين الدلالات الثابتة التي تضفي على المرأة إشراقا وبهاء، كما أن عدل الخليفة أضفى على الدنيا الجمال والإشراق والتجدد، فزاد تعدية الفعل إلى مفعولين من إضفاء معنى التكثير للفعل أو السلوك الذي يقوم به الخليفة، الذي يوحي ببسط العدل وتوفير السعادة لرعيته، فجمع الشاعر بين حقيقتين متنافرتين، صورة المرأة وهي تلبس ثوبا جميلا، وصورة الدنيا وهي تلبس نورا، وجمع بينهما بالإشراقة والجمال والتجدد فكان لفظ (ألبس) مفجر الشعرية في مجمل التركيب، باعتباره نقطة التحول والمفاجأة ومنبع الدهشة.

تدمج الاستعارة المشبه بالمشبه به المحذوف في تقاطعات معينة، وتجعلهما شيئا واحدا، لأنها تطمس الأشياء طمسا وتستبدل بها أشباهها، وتعتمد على الاستبدال والانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة،فالمعنى يُستبدل بغيره على أساس من التشابه وهي

[1]-المصدر السابق، ص: 57

بقدر ما تحدثه من مز ج بين عناصر الصورة، فإنها أيضا تُقيم معادلا موضوعيا في مظاهر الوقائع الظاهرة للعيان، فتهدم الواقع لتصنع على أنقاضه عالمها الآخر. من هنا يمكن أن نقول أن الشاعر **الجراوي** صنع لغة داخل اللغة، تتأسس علىأنقاض القديم، وتشكل نمطا جديدا من الدلالة خاصة به، يقول:

أَنْحى الزّمانُ على الأغزانِ* واجتهدتْ *** في قــطــع دابرِهمْ أَحْـداثُــهُ السُّـــودُ[1]

جمع الشاعر بين علاقتين مختلفتين إذ اجتمعت (الأحداث) والمستعار منه (السود)، حيث نلمح تباينا شاسعا بين الطرفين أثناء اقتصارنا على المستوى المعجمي،أين يُنظر للمفردات بكونها منعزلة عن سياقها، غير أن هذا التباعد بين الطرفين يتقلص حين ننظر إليه على أنه تركيب استعاري باعتبارها تربط بين المتباعدين حيث أن المستعار منه (السود) تجعل القارئ يستحضراللون الأسود ليُلبسها للأحداث التي لا لون لها إلا الدمار والحرب والهزيمة، فأخضع الشاعر ماهو مجرد (الأحداث) إلى صورة حسية متشحة بالسواد الذي يُشاهد ويُرى، فأوجد العلاقة بين العالم الفعلي والعالم الممكن، عالم (الأحداث) وهي النوائب والمصائب والهزائم، وما ينجر عنها من بكاء وعويل وموت، وعالم السواد، وهو لون التشاؤم والحزن والموت والهزيمة والمصائب والرزايا، "لأن التفاعل الدينامي الموجود بين العالمين، هو الذي يعمل على تكييف نظرتنا لما هو ممكن في العالم العقلي[2]"، فالشاعر **الجراوي** لا يعبر عن أحداث يوم الهزيمة بطريقة مباشرةوا ٍنما من خلال تصويره لعوالم ممكنة، وهي في النهاية حاصل تخيله لهذا العالم، فاهتدى إلى صفة لونية تعطي اللون الأسود لتلك الأحداث فتصبح مرئية مجللة بالحزن وطعم الانكسار والهزيمة، فالشاعر يؤول أشياء الواقع ويعقد بينها علاقات تشكل سندا للصورة

---

*الأغزاز: قطع خضرائهم، شرح هامش الديوان، ص66

[1] -الجراوي الديوان، ص: 149

[2] -علي البطل. الصورة في الشعر العربي. ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر، الأردن، 1980. ص: 35

الاستعارية، التي ترتبط بتجربته الداخلية من جهة، وتفاعله مع عناصر العالم الخارجي من جهة أخرى.

كما تتعامل الاستعارة عند **الجراوي** مع الجمادات لتبث فيها الروح، فتتصف بالعقل والحركة يقول الشاعر:

تَميلُ الجبالُ الشمُّ منها مخافةً *** وتـــسكنُ أمواجُ البحارِ الزواجـر[1]

ولّدت الاستعارة (تميل الجبال الشم) عناصر جديدة متو هجة متفتحة على سيرورة الدلالة، وهو ما يخلق روابط وعلاقات بين المفردات والتراكيب اللغوية في النص، فنفخت الاستعارة السابقة الروح في الجماد (الجبل) ليصبح نشطا فعالا، مثخن بدلالات إيحائية متنوعة، إن الجبل الذي يعنيه الشاعر ليس هو ذلك الكم من التراب والأشجار العالية المعروفة، ولكنه تلك الأبطال التي تنحني للخليفة مخافة بطشه، فالعلاقة بين تلك الحركة (الميل) الذي لا يكون إلا للأشياء التي تملك حرية الحركة كالإنسان، وبين الجبال الراسيات الشامخات، هي علاقة كسر الحاجز اللامنطقي في العالم الواقعي، وصنعه في العالم الممكن، من خلال تحريك اللامنطق إلى دائرة المنطق، دائرة الأبطال الذين لا يتزعزعون في الملمات، ويصمدون في الشدائد، وهم كالطود الشامخ، لكنهم أمام الخليفة يتخلون عن كل عالمهم وينحنون إجلالا وخوفا من الخليفة، فرهبة الخليفة تحرك الساكن وتصنع الرهبة والخوف في من هم كالجبال الشوامخ، فقربت الاستعارة بين الطرفين، وولدت قراءات متعددة، من خلال اختراقها للقواعد المعيارية، فكانت أكثر إشراقا، يقول بارت: "لايهم المعنى المنقول، ولا تهم كلمات المسافة المختارة، فما يهم وحده ويؤسس للاستعارة، هو النقل ذاته[2]"، وهذا ما يتجلى في قول الجراوي:

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 66

[2]–رولان بارت. نظرية النص، ص: 86

نأيْتُ وقلبي في يديْكَ أسيـرُ*** فكيف بلا قَلْـبٍ إليكَ أسيرُ[1]

ففي الاستعارة (قلبي لديك أسير) تتحل الأشياءفيُ صبح القلب أسيرا لدى الممدوح ويتجرد الإنسان من أهم أعضائه الحيوية، ليصنع بها إنسانا آخر ينفصل عن الذات ويتموقع في غير مكانها (الأسر)، فتنعدم الحرية ويحل محلها الحب والفناء في المحبوب، فيتجرد الشاعر بمحض إرادته من كل عواطفه، ويختار الذوبان في الآخر (الخليفة)، فيقرب بذلك بين المتابعدين (القلب والأسير) من خلال العلاقة المضمرة في التركيب، وهي الشوق والحب إلى لقاء الخليفة، وانحصار هذا الشوق على الخليفة، فملك القلب وأسر الفؤاد فملكه، كما يملك المنتصر أسير الحرب الذي يفقد بأسره كل مقومات الحرية في الحركة أو حتى في التفكير، فالأسر تقييد للحرية المادية، وأسر قلب الشاعر، تقييد للتفكير في غير الخليفة، وكأن الشوق إلى لقاء الخليفة قد أسر قلب الشاعر فشله عن التفكير في غيره، فلفظ (الأسر) خلق توترا لدى القارئ وحفزه على التأويل، باعتبار أن المستعار هو نفسه المستعار منه المحذوف، ولا يكون هو نفسه في ذات الوقت.

لا يرتبط التأويل فقط بالمفردة المستعارة فقطوا ٍنما التأويل يكون لكلا الطرفين سواء المستعار أو المستعار منه، باعتبارهما كيانا مجردا، غرضه الوصول إلى تحقيق مثالية الممدوح. من خلال ما سبق يمكن اعتبار الاستعارة "عدوانا منظما على القاعدة كما عبر عنها صلاح فضل[2]"، حيث تخلق مسافة في التوتر بين الدال والمدلول، بكسر العلاقة الطبيعية العقلية بها، لا من أجل الهدم، لكن لغاية جمالية تهدف إلى إقامة علاقة جديدة بين الدال والمدلول، تنطلق من عمق رؤية الشاعر الإبداعية، ومن خلال أدوات معيارية يتسق بها المعنى وتكتمل بها الصورة، وتتعدد بها القراءات وتختلف فيها -في بعض الأحيان- التأويلاتلتقريب المعنى والتقرُّب من الدلالات المقصدية للشاعر.

---

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 83

[2] -صلاح فضلعلم الأسلوب مبادئه وا ٕجراءاته. ص: 20

تنتقل الصورة التعبيرية بواسطة الاستعارة عند **الجراوي**، من المفهوم الحسي إلى المفهوم التجديدي، لأن الشاعر في عملية الإبداع لا يهدف إلى مطابقة الواقع لما يدل من تعبيرات وإنما يستعمل الصورة ليعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة، وهو الدور الذي تتقنه الاستعارة المكنية، ففي قول الشاعر الجراوي:

نالَتْهُمُ رُحمى الخليفةِ بعدما *** نادَى الرَّدَى بنفُوسِهِمْ وأهابا[1]

جاء التركيب الاستعاري (نادى الردّى) بعد الانفعال أو البؤرة الدلالية التي تتكئ عليها الاستعارة فهيأت الجو المناسب بذكر رحمة الخليفة التي شملت أعداءه، لكنها لا تدل على ضعفه، فكانت صورة الموت وهي تنادي، فجاء التركيب يغيب فيه المرئي (الردّى) ليحمل صفات الإنسان الذي يملك وسائل مادية صوتية تجعله ينادي عل أرواح أعدائه، فأنشأت الاستعارة علاقة بين الإنسان والردّى كأنه إنسان ينادي على النفوس والأرواح، فتأتيها طائعة مستسلمة راضية بحكم الخليفة فيها، فساهمت الاستعارة في إظهار السياق الأسلوبي المتأسس على عنصر الدهشة، وبهذا تتضح السمة المميزة للاستعارة وهي "خرق دلالي منطقي قبل كل شيء[2]". وكذلك تقرب الصورة وتوضحها في ذهن المتلقي.

لقد تحققت الاستعارة في المركب الفعلي (نادى الردى)، حيث ينشأ مبدأ اللاتناسق بين الفعل والفاعل، فالفعل نادى يستدعي أن يكون الفاعل عاقلا يملك مقومات الصوت والمناداة على عاقل، لكن المنافرة التي أحدثها الفاعل الردى أي بين المسند والمسند إليه ساهمت في خلق الفعالية الشعرية لهذه الصورة، فسدت أبواب النجاة للأعداء، لأن الموت تحولت إلى إنسان عاقل يعرف ويتعرَّفُ على أعداء الخليفة وينادي أرواحهم بأسمائهم،

---

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 42

[2]-محمد الوالي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990. ص: 27

فكسبت الاستعارة قيمتها الفنية من خلال الموقف الشعري المتكامل، ومن خلال تحول التراسل بين المسند والمسند إليه إلى تراسل جديد يفرض السياق الأكبر للنص. وينوع الجراوي في استعاراته فينتقل من تحريك الجامد وبعث الروح في الهامد إلى تجسيد اللامرئيات والتي تدخل في عوالم الغيب فيقول عن مقتل عدو الموحدين في إحدى المعارك:

وهلْ يبْقَى وقدْ فَغَرَتْ إليهِ *** مَنَيَّتُهُ المُرِيحَةُ منْهُ فَاهَا[1]

إن إعطاء صفة الإنسان الذي فغر فاه للموت ليست خاصية اعتيادية أو صفة امتلاكية يتم القبض عليها باليد، ومن هنا كان الانحراف في السياق اللغوي وبالتالي انزياحه، بحكم أن الموت لا يملك الفم كالإنسان أو الحيوان المفترس لتفغره استعدادا للأكل أو الالتهام، فقرن الشاعر بينهما للدخول في لامعقولية الاحتمال، فتحول بوساطة الاستعارة إلى المعقولية والقبول في ضوء الانزياح الدلالي، وكأن الموت إنسان أو حيوان مفترس رأى فريسته ففغر فاه استعدادا لالتهام الفريسة ولعل الضمير في (منه) زاد الصورة الاستعارية تكثيفا، من خلال الموت في حد ذاته التي تستريح بموت هذا العدو، ومن أجل ذلك حاد التركيب عن صوابه أي عن منطقيته، ودخل في تجسيد المعنوي ليضمن الدهشة، من خلال استدعاء كل لفظ في التركيب مدلولا غائبا، يعمل السياق على استحضاره، فالتركيب (المنية فغرت فاها) محاولة لتحويل التنافر إلى تلازم، وذلك بنقل النص من مدلوله الأول إلى مدلوله الثاني، عبر السياق الغائب الذي تستعيده القراءة "[2] وهو تجسيد الموت في شكل حيوان مفترس فاغر فاه ومتربص بأعداء الموحدين ليريحهم من الحياة، فنهم الموت وتعطشه لأرواح الأعداء يحوله إلى كائن يملك وسائل التعبير عن نهمه وهي أنه فاغر فاهُ ليلتهم كل أعداء الموحدين؛ فالتركيب يتضمن "دلالة الإيحاء

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 175

[2]-جون كوهين. بنية اللغة الشعرية، ص: 128

مقابل دلالة المطابقة[1]"، فتصبح السمة المميزة للصورة الاستعارية" هي خرق دلالي منطقي قبل كل شيء[2]". وكذا لتقريب الصورة وتوضيحها في ذهن المتلقي.

يبدو أن التركيب الاستعاري وفق التحولين المكني والتصريحي ينقل حركة المعنى الناتج عن التحول المعتمد على الطرف الغائب، يقول **الجراوي**:

مـا سـافَرَتْ أذْهـانُـنَـا في مـدحـهِ *** إلا وكـان لـهـا الـقـصـورُ إيَّـابـا[3]

قامت الاستعارة (سافرت أذهاننا) على تفاعلية مزدوجة تجمع بين المدلول (السفر) الذي يشير إليه مدلول الطرف الغائب وهو (الإنسان)، فإن كان الذي يربطنا على مستوى التلقي بالطرف الغائب هو القرينة (السفر من صفات الإنسان) التي تحصل بها لدينا الدلالة التي ينتجها هذا الدال على مستوى التركيب الاستعاري، الذي يعتمد على النقل – السفر- من الإنسان إلى الذهن)، وقد أشار (السكاكي) إلى هذا المعنى في قوله: "الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، وذلك بإثباتك للمشبه ما يخص به المشبه به[4]" فالادعاء يقود إلى ظهور المشبه بفاعلية جديدة يستمدها من المشبه به الذي تحول إليه بعد نقله إليه، فتكون الدلالة تجسيد الذهن ليكتسب صفة من صفات الإنسان (السفر) ويذهب بعيدا في تفكيره وكأنه يسافر إلى كل مكان، لكنه يقف عاجزا عن الإلمام بكل صفات الممدوح فيعلن عجزه وفشله في اختراق الجديد، لذا كانت مدائح الجراوي لم تخرج عن المألوف من الصور، ولم يكن فيها من الابتكار ما يمكن الوقوف عنده.

---

[1]-ناصف مصطفى. الصورة الأدبية. ط1، دار الأندلس بيروت، لبنان، 1982. ص: 217

[2]-ياكبسون. قضايا الشعرية، ص: 41

[3]-الجراوي. الديوان، ص: 43

[4]-السكاكي. مفتاح العلوم، ص: 213

**ب- الانزياح التشبيهي**

التشبيه ربط بين موضوعين بينهما سمة واحدة على الأقل، يتميز أحدهما على الآخر، لأنهما إذا تشاكلا في جميع الجهات أصبحا شيئا واحدا، وهو عقد مقارنات بين أشياء لا تجمعهما بالضرورة تلك العلاقة،وا إنما "يجمعهما فقط تماثل في الشعور[1]"، فالتشبيه الذي أصله "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى[2]" محكوم بمنطق التناظر في الصفات بين المشبه والمشبه به، وأحسن التشبيه كما يقول "قدامة بن جعفر" "ماوقع بين الشيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما بها[3]"، لكن المنظور البلاغي في النقد يوسع دلالات القاعدة البلاغية ليحتوي المعاني المتداولة بين طرفي التشبيه في النص الشعري، كما ذهب إليه القاضي الجرجاني، في "أن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة، وأخرى بالحال[4]"، وهي رؤية توسع القاعدة البلاغية، فتعدد الطرق التي تصور المعنى لتوسل الدلالة في مجريات التراكيب البلاغية يحدث تواصلا بين النص والقارئ، أو هو علاقة ذوقية ونشاط مشترك بين القارئ والنص أي؛ أن القراءة تعتمد على إدراك القارئ للعالم الذي يحيل عليه النص.

إن التعبير بواسطة التشبيه يجعل النص أكثر تجاوزا للظواهر، ومواجهة للحقيقة الباطنية، من خلال تلك العلاقات التي ينشئها بين المفردات (المشبه والمشبه به)، فتستمد منها طاقتها وتساميها وطرافة تراكيبها، واللغة الشعرية تتكئ على العلاقة التي تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة، وبها يبلغ النص الشعري أقصى درجاته التعبيرية، وأعلى

[1]-أحمد يوسف. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم الحداثة. ط1. الدار العربية للعلوم، لبنان، 2007. ص: 95

[2]-الخطيب القزويني. الإيضاح، ج2، ص: 213

[3]-قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح، كمال مصطفى. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978. ص: 176

[4]-الجرجاني. الوساطة بين المتنبئ وخصومه. تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البخاري. ط4، مطبعة عيسى الباني الحلبي، القاهرة، 1966. ص: 247

إمكانياته التأثيرية في المتلقي، لأنها تخلق إدراكا متميزا للشيء، أي إنها "تخلق رؤية، ولا تقدم معرفة[1]" فما يهم المتلقي "ليس ماكان عليه الشيءوا ٍنما اختيار ما سيكون عليه[2]"، وطبيعة النص الشعري القديم خاصة يتكئ على أكثر الأبنية شيوعا، فصنفوا أشكال التشبيه، وحصروه في اللون والشكل إلا ما كان طفرة خرج عن المعهود، فقد كان اهتمامهم بالتشبيه الخارجي خاصة، وهو ما دفع "أدونيس" إلى القول "بأن العرب عدوا الشعر مجرد صياغة شكلية لبعض القواعد المتداولة بين الشعراء[3]"، فجاءت نظرتهم إلى العالم كما يشاهدونه، لا كما يتصورونه، فكانت نظرة القدماء إلى التشبيه تنحصر في وجود العلاقة بين الشيء الحسي في طرفي التشبيه ومرتبطة بالعالم الخارجي، فحسن التشبيه في نظر هم "أن يكون المشبه به معقولا والمشبه به محسوسا[4]" فجاءت تعبيراتهم تتجاوز الدلالات المباشرة، والتشبيه فيها منفتحا على مدلولات تتجاوز الدلالة المباشرة، "ومن ثمة ضرورة قراءة النص القديم قراءتين: الأولى بوصفها مرحلة اكتشاف للظواهر وتعيينها، والثانية بوصفها مرحلة تأويل ليتمكن معها القارئ من الغوص في النص وفكه، على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى، ويفعل بعضها في بعض[5]"، وفي ضوء التناقض تنبثق الدلالة الإيحائية للنسق، وفي التناقض أيضا يختفي باطنا مفعما بالحياة، ونابضا بالحركة الدائبة والديمومة المتجددة، فيمتد في الشبكة الدلالية للنص، فيكشف عن البعد الآخر، وهو المضمر في النص،وهو بعدٌ ترومه البلاغة عامة، ويتفاعل معه المتلقي، لأنه يتحرر من المعاني الجاهزة، والأساليب المباشرة.

---

1-تودروف. الشعرية، ص: 23

2–المرجع نفسه. ص: 25

3–أدونيس. الشعرية العربية. ط2، دار الآداب، لبنان، 1989. ص: 18

4-جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ط2. دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1974. ص: 7

5–رجاء عيد. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. ط1. منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر. ص: 237

أما الدرس النقدي الحديث فيعتبر أن الانحرافات في نسيج النص هي التي تعكس المؤثرات الدلالية وحز متها الأسلوبية، ومن هنا تتقاطع الأسلوبية والبلاغة في الكشف عن فرادة التراكيب وتبحث في الملفوظات الأدبية في حسيتها فتكشف عن خصوصيتها وبالتالي فرادتها[1]" فيما تظل البلاغة عند قواعدها "فتكشف عن حقيقة هذه الفرادة في انحرافات التي في الكتابة[2]"، فنظرت البلاغة الحديثة إلى التشبيه على أنه صورة تتسم بالاتساع والتعقيد، وتعتمد على الذهنية، لذا كان التشبيه في الدرس الحديث "يقيم تماثلا في الإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر به[3]"، واختفى الشكل التماثلي القديم الذي يعتمد على العلاقة التي أقامها الشاعر بين ذاته والموجودات الخارجية لإنتاج التشبيه، فتجاوزت العلاقة بين طرفي التشبيه في النقد المعاصر إلى إقامة العلاقات بين طرفي التشبيه والسعي إلى ارتباطه بسياق النص، ومدى فاعليه في إنتاج الدلالة.

ومن المنطلقات السابقة تأتي دراسة صور التشبيه في ديوان الجراوي للكشف عن القيمة التعبيرية والأسلوبية للتشبيه في نصوصه، ودوره الدلالي في كيفية إبراز صورة الممدوح وتجسيد صفاته، لأن "محاسن التشبيه إنما تكمن في موضعه الذي لا ينافسه عليه غيره، وتوظيفه في سياقاته التي لا ينهض بها غيره من فنون القول[4]"، فطبيعة الصور التشبيهية التي تتخلل نصوصه تفضي أن نقف عند بعضها، وخاصة الصور التي سجلت مضمرا متميزا في قصائده، كما أن سياقات التشبيه في ديوانه سلكت منهج التصوير الغامض من المعاني التقليدي، الذي لم يخرج به عن الصور القديمة المتداولة في شعر القدماء يقول **الجراوي**:

---

[1]–محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية، ص: 216

[2]-المرجع نفسه، ص: 217

[3]-علي البطل. الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري. ط1. دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980 ص: 35

[4]-منير سلطان. البديع في شعر المتنبئ. ط1، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، مصر، 1996. ص: 12

مَـناقِـبُـهُ مـثـلُ الـكـواكـبِ كـثـيـرةً *** ونـورا ألا للّهِ تـلـكَ الـمـنـاقِـبُ[1]

جاء السياق التشبيهي في قالب تقليدي (المناقب كالكواكب في الكثرة)، فمناقب الخليفة تشبه الكواكب في كثرتها، فالشاعر جاء بـ(المشبه به) ليتوسل به المعنى المحسوس من المناقب التي لم يجد ما يعبر عنها إلا بالكواكب لكثرتها، مع ذكر وجه الشبه صراحة، فيصبح الصورة التشبيهية مغلقة لا تذهب بالذهن إلا إلى مقصدية الشاعر الدالة على الكثرة، فالصورة التشبيهية المناقب كالكواكب في كثرتها، خلقت انطباعا حسيا مكشوف التضاريس، فتبدو المسافة قريبة بين طرفي التشبيه من خلال الرابط المُعلن عنه وهو الكثرة، فلم تحمل الصورة تلك التفجرات التخيلية فجاءت جامدة لا حراك فيها.

نوّع الجراوي في أشكال صوره التشبيهية، فاستغنى عن الأداة وذكر طرفي التشبيه، مما يوحي بالتداخل الشديد بين المشبه والمشبه به، لكنهما لا يصلان إلا درجة التطابق، لأن صورة التشبيه البليغ توحد بين طرفي التشبيه، يقول الشاعر:

أُسَـــدٌ تـــنـقـادُ لـهُ الآسـا*** دُ كـمـّا تـنـقـادُ لـهُ الفُـهُـدُ[2]

استطاع **الجراوي** أن يوظف التشبيه المتمثل ببعث المشابهة بين شيئين متباعدين لصالح النص ودلالاته، فقد شبه الخليفة بالأسد، وأعاد الحيوان المفترس (الأسد)، وذكّر القارئ بما تواتر العرب على إطلاق الأسد على الرجل الشجاع، فامتد المعنى إلى الألفاظ المجاورة ليُعطي دلالات أعمق من التشبيه، فالانقياد يكون للضعيف الذي لا يملك قوة الرفض أو الانتصار، لكن الطبقة التي تنقاد للخليفة الشجاع تختلف عن طبقة الضعفاء، وتدخل في طبقة الأسود، فهي أيضا تتصف بالشجاعة، وشجاعة الخليفة تتجاوز شجاعة أعدائه، فبالرغم من اتصافهم بالشجاعة إلا أن هذه الصفة في الخليفة أقوى، لذا انقادوا له وخضعوا لمشيئته فزادت الصورة التشبيهية من تعميق صفة الشجاعة في الخليفة، وفرادته

[1]-الجراوي. الديوان، ص: 37

[2]-المصدر السابق، ص: 68

بها فأصبحت شجاعة خارقة لأنها تُخضع الأبطال، فينقادون للخليفة وينضوون تحت حكمه ولوائه.

وبغية الوصول إلى عوالم مشتركة لإعطاء المدح بعدا دلاليا يؤثر في المتلقي يقول في مدح فرسان بني هلال وهم يقاتلون في صفوف الموحدين:

وزانوا سماءَ المَجْدِ بدءا وعودَةً *** بِزهْوِ خصالٍ كالنجومِ الزواهِرِ[1]

يظهر جليا أن النص يتمحور حول المدح المقيد بالتشبيه، فأضفى على الدلالة بُعدا إيحائيا يحاكي الحدث ويبعث في النص حركية تبدأ من تشبيه الفرسان بالنجوم، ثم يجعل الشاعر هذا الحدث مشابها حين يخضع النص لصورة أخرى وهي أن هؤلاء الفرسان يشبهون النجوم في تلألئهم وظهورهم وبروزهم في ميدان المعركة، كما أنهم تميزوا بالخصال الحميدة، فكانت بارزة وواضحة ومضاءة، تظهر للعيان كالنجوم المتلألئة، فعمد الشاعر بذلك إلى التشبيه الواضح لكي لا يحمل النص إيحاءات بعيدة فشبه بني هلال (وهم الضمير في الفعل زانوا) بـ (النجوم) ثم ربط بينهما بالأداة (الكاف) ليعطي بعدا آخر للتشبيه، وتلتحم الصورة في وجه الشبه (الزواهر) التي يشترك فيها المشبه والمشبه به، فكلاهما ظاهر بارز وهو محط أنظار كل الناس لتميزه، وانفراده بخاصية مميزة وهي الظهور والتلألؤ.

يضع **الجراوي** المتلقي أمام صورة تبدو حسية لكنها في الحقيقة ليست كذلك لو أمعنا النظر في دلالاتها واعتمدنا في نظرتنا من باب الخيال الذي يصنع منه الشاعر صورة تثير دهشة المتلقي عن طريق دخول منطق اللامنطق واللامعقول واللامنتظر، يقول في وصف جيوش النصارى:

وتضحضحت فرقا بحورُ جيوشهم***لما أتاهم بحْرُ جيشكَ مزْبدا[2]

---

[1] -المصدر السابق، ص: 80

[2] -المصدر نفسه، ص: 73

تبدو عملية الانزياح جلية في التركيب الأول عندما يتحدث الشاعر عن جيوش الأعداءالتي تفرقت وقلّ عددها (بحور جيوشهم)، فكان المشبه (هم) الذي يعود على الأعداء، والمشبه به (البحر)، وسرعان ما يؤدي الفعل (تضحضحت) معنى متخيلا آخر لا يعكس صفة المشبه به التي تبعث على الكثرة والاتساع، فتعكس الصورة من الصفة التي يوحي بها المشبه به، إلى صورة أخرى وهي القلة، فلا يؤدي التشبيه دوره البلاغي في تمفصل المشبه والمشبه به في تقاطع يعمّق الدلالة ويثير الدهشة، ولكننا لا نبرح البيت السابق دون أن نتوقف مع الصورة الثانية في الشطر الثاني التي قابل بها التشبيه الأول (بحر جيشك) فلا تتحقق المتعة إلا بقراءة الصورتين معا، فكلا الجيشين يشبهان البحر دلالة على الكثرةوإن كان الشاعر قيَّد بحر الأعداء بالفعل تضحضحت وهي تعني القلة، إلا أنه مازال يتسم بالمشبه به، ليكون وجه الشبه في التشبيه الثاني (مزبدا) فاصلا في الصورتين، فإن كان الجيشان يتصفان بالبحر، إلا أن بحر الموحدين كان أقوى كما هي قوة البحر في حالة الهيجان والثورة، وبحر الأعداء تفرقت به السبل فذهب ريحه، وتشتت شمله، وكانت حتمية الهزيمة،أمام جيش مزبدٍ لا يبقي ولا يذر فأغرق أعداءَ الموحدين ومن يقف في صفوفهم من المناصرين والمناوئين لحكمهم والذين حشدوا لهم الجيوش من كل حدب وصوب، فلم يغنهم حشدهم في وجه حشد الموحدين، ولم تفلح كثرتهم أمام كثرة الجيش الموحدي المشحون بالغضب، فكان النصر حليف الجيش الذي تسلّح بالإيمان وتشبّع بالشجاعة وتشرّب بمبادئ الموحدين، فكان التعبير بالرغم من بساطته يشعُّ بحمولات دلالية بعيدة المدى. إن التشبيه عند الجراوي في بعض صوره يتجاوز العالم الحسي، دون أن يقطع صلته به "ففي كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي[1]" فتبقى الصورة الذهنية التي يتخيلها القارئ مكسبا يجعلها أرقى النواع التشبيه يقول الجراوي يصف مصرع أحد أعداء الموحدين:

---

[1]-تودروف. الشعرية، ص: 23

وهل هو إلا منْ أُنـــاسٍ تهَــافَــتوا *** فَراشًا على أسيافكم وهي نِيرَانُ؟[1]

فالذي يضفي على هذه الصورة التشبيهية فعاليتها، ليس هو وضوحها وحيويتها، بقدر ما تتميز به من صفات باعتبارها حّدثا عقليّا له علاقة خاصة بالإحساس[2]"، فتجسدت النمطية العقلية في تخيل الصورة التي تصبو إلى إظهار العدو وهو يتهاوى ويتهافت على الموت ليبرهن عليه بصورة الفراشة التي تتهافت على النار - وهي مدركة أو غير مدركة - أنها النهاية، فالتقت صورة العدو وهو يقبل على قتال الموحدين وهو يدرك - مادام عاقلا -أنه يُقبل على حتفه وفنائه، فقد توارى في هذا التركيب التشبيهي المدلول ليفسح المجال للقارئ باكتشافه، عبر العناصر المشتركة بين المشبه والمشبه به، ودمج العناصر اللغوية بمشاعر المبدع، لتتشكل تلك الصورة التي تحمل كل التشظيات التي أودعها الشاعر في كلماتها وتراكيبها، فتصنع بذلك الخصائص التخيلية المجردة التي يجمعها القارئ من خلال عملية تركيبية دلالية، لتصنع الحدث الذهني المركب من المحسوسات، فقد عقد الشاعر مشابهة بين متباعدين (العدو والفراشة).

لم يقف هذا التباعد حائلا بين الشاعر واختياراته، ليحقق صورة وجه الشبه المدعم من الفعل (تهافتوا) على النار، سواء كانت النار الحقيقية عند الفراشة، أو السيوف عند الموحدين، بالرغم من جهل الفراشة لأضرار النار،وإدراك الأعداء لشراسة سيوف الموحدين، فكلا من المشبه والمشبه به يحمل هذه الصفة، فمخيلة الشاعر كانت حاضرة وفاعلة في الاختيار والتوزيع، فوزع الشاعر المشبه في الشطر الأول (هو) والمشبه به (الفراشة) في الشطر الثاني، وربطهما بالتهافت على الموت الدال على السرعة والإقبال، بالرغم من العلم المُسبق بخطورة الإقدام على الفعل في حد ذاته، واليقين بأن الموت هي نهاية كل من أقدم على مثل هذا الفعل،لأن النار تُحرق الفراشات بالسرعة التي تهافتت

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 163

[2] -سي دي لويس. الصورة الشعرية.تر/ أحمد نصيف الجناني ومالك ميري. دار الرشيد للنشر العراق، 1982.ص: 22

فيه عليها كما أن سيوف الموحدين تقطع الرؤوس بالسرعة أيضا التي تُقدم عليها الأعداء وتواجهها، فكان وجه الشبه المقصود هو السرعة في الموت كسرعة نيل النار من الفراشات، وسرعة نيل الموحدين من أعدائهم، فذهبت صفة سرعة البطش بالعدو إلى الممدوح بكل إيجابياتها، فتجاوز الشاعر الدور اللغوي المباشر للنص ليجسد صورة تحمل مضمرات عدة يسعى القارئ لكشفها وإبراز مدلولاتها ومشاركة المبدع في أبعادها.

يرمي التشبيه إلى التأثير على القارئ، فينشئ مواقف عنده ويشده إلى عوالم النص، فيحرك المشاعر ويثير الأحاسيس، ويدفع إلى الإعجاب، ويبهج النفس ويجرها إلى التفاعل مع الصورة سواء أكانت حسية أو عقلية تخيلية أو مختلطة بين الحسي والمعنوي، يقول **الجراوي** مادحا الخليفة الموحدي ومبتهجا بالبيعة :

عمّ السُرورُ بها البسيطة كُلَّها *** كالصبح فاض على رُبا وبِطاحِ[1]

شبه الجراوي السرور الذي عم الموحدين ببيعة الخليفة كالصبح الذي لاح فعم نوره الأرض العالية والمنبسطة، فالعلاقة التشبيهية بين المشبه (السرور) والمشبه به (الصبح) في (الانتشار والوضوح )، فبرز المعنى من خلال التناسب الذي يحدث في انتشار السرور والبهجة في كل الأمكنة الممتدة لحدود الدولة الموحدية، كما ينتشر ضوء الصبح على كامل الأرض بمنبسطها ومرتفعها، فنقلنا الشاعر من اللفظ المعنوي (السرور) إلى صورة معلومة مستمدة من الواقع المحسوس ومن مظهر من مظاهر البيئة وهو طلوع الصبح لينير الأرض، ويزيل ظلمتها، فكلا العنصرين ينتشران في كل مكان، كما أن بيعة الخليفة صنعت السرور في قلوب الموحدين لأنهم استبشروا بالخليفة الجديد، وكأنهم كانوا تحت ظلم الخليفة السابق، فجاء الخليفة ليعمّ العدل ويزول الظلم، كما يزيل الصبح الظلمة والعتمة على وجه الأرض، فربط الشاعر بين الصورة البصرية والصورة المعنوية

[1] -الجراوي. الديوان، ص: 56

من خلال تشكيل لغوي بلاغي يشتغل دلاليا داخل النص، فجاءت الصورة تكثيفا ثقافيا وسياسيا ومعرفيا مشحونة بطاقات مرهونة بقدرة الشاعر في تحكمه في مهاراته الأسلوبية، ويقابلها قدرة القارئ على كشف تلك الطاقات لتصنع الصورة عالمها الخاص بها.

إن التشبيه منتج بارع للصورة الحسية، فيجد فيه الشاعر ملجأ لانفعالاته فينقلهاعن طريق التشبيه، لأنه الفضاء اللغوي والبلاغي الذي يحقق له هذه الغاية فينوع من تشبيهاته فيعبر مرة بالتشبيه المجمل أو البليغ أوالتمثيلي أو الضمني لتعميق الدلالة وتنمية الحدث بالصراع الحيوي الداخلي يقول الجراوي مادحا الخليفة:

أنتم سليمانُ في الملك العظيمِ وفي *** طـول التهـــجدِ في المحـرابِ داودُ[1]

ترتسم في هذا البيت صفات الخليفة تستشف من التركيب التشبيهي (أنتم سليمان) و(أنتم داود) فتراكم الدلالة من خلال العلاقة التي تربط المشبه (الخليفة) بالمشبه به (سليمان عليه السلام)بالنبي داود عليه السلام تلتقي في أمرين هما سعة المُلك، والتهجد المستمر، فالدلالة المقصودة من استحضار نبيين اتصف الأول بالملك الشاسع والتحكم في الجن والقدرة على مخاطبة الحيوان، والثاني بكثرة الصلاة والاعتكاف في المحراب، جعل القارئ يستجمع صفات الخليفة الموحدي الذي ملك الدنيا والدين من خلال الصورة التشبيهية التي بلغ فيها الشاعر قمة تنزيه الخليفة الموحدي وإظهاره في صورة العبد المتنسك ورجل الحكم الذي يملك الأرض فدانت له الدنيا بمادياتها، ونال الآخرة بتعبده وكثرة صلاته وتهجده.يُعتبر التشبيه قياسا على حد تعبير الجرجاني[1]، والقياس هو طريق أساسي لتشكيل الوعي الفني ووعي الواقع والتاريخ والسياسة، وهو منطق استدلال على البعيد الغائب، قياسا وتمثلا بالحاضر والقريب، والتشبيه لدى الجراوي قياس على علاقات

[1] المصدر السابق، ص: 57

بين طرفي التشبيه ما أعطى عمقا للمعنى وبعدا للدلالة يقول الجراوي مادحا الخليفة الموحدي:

إذا حَمى الأَسَدُ الغضبانُ رايةً *** لم يفترسْ ثعلبٌ فيها ولاسيد[1]

جاءت صورة التشبيه خالية من الأداة، ما يوحي بالتداخل الشديد بين طرفي التشبيه وكأنها شيء واحد، بالرغم من أن المشبه إنسان (الخليفة) والمشبه به (الأسد) ينتمى إلى فصيلة أخرى تتنافر مع الفصلية الأولى، إلا أن السيل الجارف الذي تزخر به أحاسيس الشاعر تجاه ممدوحه، راح يسكب في أوعية التشبيه من المعاني والدلالات مايحقق له مقصديته، ويبرز الصراع الجوهري الدائر بين الموحدين والمناوئين لحكمهم في الداخل والنصارى في الخارج، ويكشف وجه الشبه سواء في التشبيه الأول في الشطر الأول (الخليفة أسد) أو في الشطر الثاني (العدو ذئب وثعلب) عن شجاعة الخليفة وامتلاكه القدرة على حماية شعبه من كل أطماع أعدائه.

وزادت الصفة (الغضبان) من تعميق الدلالة بزيادة صفة أخرى للأسد وهي حالة نفسية جديدة أكسبت الخليفة الشجاعة التي يصاحبها غضب فيكون الدفاع مستميتا مدفوعا بحالة نفسية يملأها الغضب من اعتداءات الأعداء وتطاولهم على الموحدين،

"فانتقل المعنى من المعنى المفهومي، إلى المعنى الانفعالي[1]"، ولعل الشطر الثاني يقابلها بصورة أخرى، تجعل أعداء الخليفة يشبهون الثعلب في مكره والذئب في لؤمه، فاكتملت الصورة وتجلت المقصدية بتشبيه الخليفة بالأسد الموسوم بشجاعته المقترنة بالغضب، وتشبيه الأعداء بالثعلب والذئب وهما حيوانان يشتهران بالدهاء واللؤم والغدر، والقيمة الدلالية لهذه الصور التشبيهية تحول طاقة المفردات إلى تعبير عن علاقات غيابية تصنعها أطراف التشبيه، ويبرزها وجه الشبه المحذوف، وهو مجموعة من الصفات الحسنة للممدوح، تقبلها مجموعة من الصفات السلبية للأعداء، وهي في النهاية إعلاء لقيمة

[1]-الجرجاني. أسرار البلاغة، ص: 67

الممدوح وتأكيد انتصاراته على أعدائه ولو اتصفوا بالمكر والخداع، وهو أيضا مبالغة في شجاعة الخليفة وحرصه على حماية دولته، فأرادالجراوي أن يُرهب خصوم الخليفة السياسيين فأتى بصورة تركت آثار الخوف في قلوبهم، لأنهم سيواجهون أسدا غاضبا وسيحقق النصر المؤزر، مهما تنوعت حيلهم وتلون مكرهم واتصفوا بكل صفات الثعلب أو الذئب،فتساوق التشبيه مع الحالة الشعورية والنسق التصويري، فكان التشبيه مكمنا يفسره المشبه والمشبه به أو مؤدياته السياقية والمتمثلة في وجه الشبه وأبعاده الدلالية، لأن المقصد البلاغي يُحقق جنسيته بصياغته التركيبية وإنتاجيته الدلالية.

استلهم الجراوي صوره من بيئته، سواء أكانت سياسية أو عقدية أو تراثية، فاكتمل عنده النص وواكبه خيال الصورة الشعرية، فلم تخرج نصوصه كثيرا عن دائرة عوامل إنشائها، فحملت رسائل آمريها وروّج لها، فاحدث تعالقا بين الصورة والفكرة، فانبعثت شعرية النص من تآزر بين هذين المكوّنين الفاعلين، واستطاع **الجراوي** بشاعريته أن يجد تنسيقا فنيا وتناغما دلاليا بينهما، فجاءت صوره عاكسة لفكرتهمتمسكة بالأدوات الفنية التي تصنع من نصوصه عملا إبداعيا، كانت فيه الصورة ممسوكة بقوة السياق والعمق الدلالي، المنبثقة من خزين فكرته، فصنع خطابا شعريا مزج فيه بين الخيال والواقع الافتراضي الذي صنعه للموحدين وخصّهم دون غيرهمبعوالم شكّلها بسلسلة من الصور المنتشرة عبر مساحات نصوصه، فتراوحت بين الاستعارة والتشبيه، معبرة عن خصوصيات أحاطت بمواقف الموحدين، فطُبع أغلبها بطابع المدح .

إن صور الشاعر هي نتاج ملكة الخيال،التي تعني الابتكار والإبداع وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة، فزاد إلى هذه العناصر تلك الإحساسات التي تشع ولاء وحبا وتوحدا في الموحدين، فعانق بذلك ذائقة القارئ في أشكال راقية، فوسمت شعره بالتميز فنيا ودلاليا بين شعراء الدولة الموحدية، فافتك بكل جدارة لقب شاعر الموحدين، أو حامل لواء مدح الموحدين.

# خاتمة

اتضح لنا من خلال ما تقدم بأن اللغة الشعرية عند الجراوي ارتبطت إلى حد كبير بالواقع السياسي والمذهبي للدولة الموحدية، فشكلت العقيدة التومرتية بمفرداتها العقدية مرجعية الشاعروكر ّست وعيه السياسي.

عبر الشاعر الموحدي "الجراوي" من خلال مجموعة نصوص ديوانه عن الأفكار والعواطف التي يكنها للخلفاء الموحدين، حيث كشفت قصائده على مدى ارتباطه بالنظام السياسي الذي كان يعيشه بجوارحه، فارتبطت تجربته الشعرية بتقلبات الدولة الموحدية، كما استقى معجمه اللغوي من المذهب الديني التومرتي، الذي دافع عنه في مواقع عديدة من ديوانه، مما يجعلنا نقول بأنه شاعر البلاط بلا منازع.

كشف شعر الجراوي عن الصراعات المختلفة التي تحياها الدولة الموحدية، من خلال حروبها الداخلية مع المناوئين وفلول المرابطين،و الصراعات الخارجية من خلال النزاع الديني في الأندلس.

اتضح أيضا بأن المضمون الشعري المذهبي في شعر الجراوي هو الوجه الآخر للمضمون السياسي؛ فالدين والسياسة بقيا عنصرين متلازمين سكن أحدهما الآخر، فاستهلك المبادئ العقدية للمذهب التومرتي ومزجها بالسياسة، فجعل الفصل بين السياسة والعقيدة أمر ا صعبا، فتمظهر المنجز الشعري له في المجال الذي يؤمن به الموحدون، ومن ورائهم الشاعر بما يملكه من طاقات إبداعية.

كذلك تضمَّن شعر الجراوي الأفكار الشيعية، فتردد في شعره بعض المفاهيم التي يؤمنون بها، كالإمامة والعصمة والمهداوية، فعبر عن المذهب الموحدي الذي اتسم بالمزج بين المذاهب. جاء كل هذا في سياق ارتبط فيه الشعر بالمضمون المدحي من بداية النص إلى نهايته.

اتخذت جل قصائد الجراوي المدح سبيلا وحيدا للوصول إلى قلوب خلفاء الموحدين، واقتصر شعره على خدمة السياسة الموحدية والعقيدة التومرتية، وما جاء من نتف له في الهجاء فهي عرضية لها مناسبات خاصة.

لقد التزم الشاعر في أشعاره بالسياسة الموحدية، وتعاليم المهدي والوفاء الكلي للتوجه المذهبي الموحدي؛ بحيث أضفى الشريعة الجهادية على كل حروب الموحدين ومعاركهم، سواء أكانت ضد النصارى في الأندلس، أم مع المرابطين ومن سار في ركابهم، والذين يشاركونهم الدين والوطن.

سجل شعر الجراوي صورا من الصراع السياسي في المغرب القديم، سواء أكان على المستوى الداخلي أم مجسدا في الحروب الداخلية،أو كان على المستوى الخارجي تمثَّل في الصراع بين الموحدين والنصارى.

إن شعر الجراوي كان رصدا توثيقيا لكثير من المواقف التاريخية التي مرت بها الدولة الموحدية.

تحول المدح عنده إلى الترويج لفكرة الاختيار التفويضي الإلهي للخلفاء الموحدين في حكم البلاد والعباد؛ وبالتالي يمكن أن نقول بأن غرض المدح عند شاعرنا نشأ عن رغبة وا إعجاب بممدوحه، واتسم بالمشاركة الوجدانية في حياة الموحدين في وقت الحرب أو السلم.

استخلصنا من خلال تحليل البحور الشعرية التي صاغ في ضوئها الشاعر إبداعه، أنه نسج جل قصائده على البحر الطويل، الذي يوفر قدرا كبيرا من المساحات التي تستوعب الموضوعات المطروقة، وتناسب عظمة الدولة وانجازاتها في الأندلس، ورغبة الشاعر في التفصيل في الأحداث، كما مكن هذا البحر الشعري (الطويل)، الذي يتميز بكثرة المقاطع للتعبير عن المعاني المدحية التي تتفق وتطلعات الشاعر.

لم يتحرك الجراوي في معجمه الإيقاعي في كل المساحات الموسيقية التي استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية، فلم يتحرك إلا في ثمانية بحور نال بحر الكامل والبسيط والطويل نسبة 85% من قصائد الديوان. كما اعتمد الإيقاع المتناسب مع عنصري الوزن والقافية، معتمدا على البحر الطويل؛ وهو اختيار يتلاءم وطبيعة الخطاب المدحي كما بيَّنا ذلك، مع تنويع الإيقاع وتشكله داخل البحر الواحد عن طريق عدد من التحولات في الوحدات الإيقاعية المتمثلة في الزحافات والعلل. حرص الجراوي أيضا على استثمار القافية في صنع البيئة الموسيقية والدلالية في شعره، وتجنب القوافي الحوش، مع غلبة القوافي المطلقة. كما وظف في روي قصائده نصف حروف الهجاء تقريبا، مما يوحي بكفاءته اللغوية وقدرته الشعرية.

كشف البحث من خلال تحليل البنية الصوتية -من خلال ربط التحليل الصوتي بالوظائف الجمالية الدلالية- عن تميز الشاعر بالربط بين الصوت والغرض (المدح)، فكان بروز بعض الأصوات دون غيرها، مما أضفى على النص المدحي نغما مميزا يتساوق مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر. توسل الجراوي في التشكيل الإيقاعي للمدح

بالإيقاع المتغير من خلال الحروف وتكرارها، فأضفى نوعا من التأثيرات النغمية على قصائده تساوقت مع جو المدح.

وزّع الجراوي الحروف -من حيث مخارجها- توزيعا راعى فيها التلازم والتجانس والتعبير عن الدلالات المطلوبة، فكانت الحروف المجهورة أكثر استعمالا من المهموسة، مسايرة للاتجاه العام للشعر الموحدي، وتساوقا مع الجانب النفسي والطاقة الشعورية للشاعر. حيث تحركت الحروف داخل نصوصه محملة بشحنات دلالية تفاعلت مع الأصوات لتصنعا معا التأثير في المتلقي، من خلال الحركات المختارة في كل نص من نصوصه. يظل الأثر الدلالي لجمال أسلوب الانزياح ماثلا في ذهن المتلقي، فيدفعه إلى المشاركة في تشكيل الناتج الدلالي للصياغة الشعرية، فكان أسلوب التقديم والتأخير في شعر الجراوي من السمات البارزة،وإن لم يكن بالكثافة اللازمة، إلا أنه مثل ظاهرة أسلوبية توقف عندها البحث ليسجل الملاحظات الآتية:

لم يذهب الجراوي بعيدا في الانزياح اللغوي، بل حافظ على اللغة المعيارية إلا في بعض المواضع التي وقف عندها البحث، كتقديم الخبر على المبتدأ وتقديم المفعول به على الفاعل للاهتمام والتخصيص، خاصة إذا تعلق الأمر بالخلفاء الموحدين.

اهتم الشاعر أيضا بالترابط النحوي بين الكلمات في جمل دالة تعتمد على العلاقات التركيبية والتبادلية بين الألفاظ، مما شكل تفاعلا مع السياق؛ ومن ثم نحت اللغة عنده -في مجملها- نحو تجربة شعرية كان الموروث الشعري القديم منبعا استمد منه الشاعر لغته، مع المصطلحات العقدية التي طغت على المشهد الشعري الجراوي، فكانت اللغة المعيارية للإخبار والإقناع، وكانت اللغة الشعرية للتأثير والإمتاع. أدى العدول في الأفعال القيمة الوظيفية في بنية النص عند الجراوي، فولد تبادل الأفعال لأزمنتها طاقة تعبيرية تشكلت من خلالها دلالات جديدة، وخلقت فضاءات أوسع، وأبعادا جمالية تمزج الأزمنة تارة وتحولها عن حقيقتها تارة أخرى.

غلبة الأسماء على الأفعال في جل نصوص الجراوي، كانت ميزة دلالية معبرة في أشعاره المدحية، غايتها الإيحاء بدوام ملك الموحدين واستمرار انتصاراتهم على الأعداء، مما جعل شخصية الشاعر تنصهر في الممدوح من خلال ضمائر المخاطب المفرد والجمع والغائب الجمع.

نو ّع الشاعر بين ضمائر المخاطب الجمع تارة، وضمائر المفرد تارة أخرى، وتوجه بضمائر المخاطب المفرد والغائب المفرد للأعداء والمناوئين للحكم الموحدي؛ مما يوحي بنصرة الشاعر للقضية التي يدافع عنها، وهذا ما يبرر الأساليب الخبرية التي ارتبطت مباشرة بموضوع المدح، وسرد الأحداث ووصف المعارك، والتغني بالصفات الحميدة للموحدين؛ وبالتالي لاحظنا قلة الأساليب الإنشائية الطلبية، إلا ما جاء أمرا موجها لأعداء الموحدين، ونهيا عن الشك في عقيدتهم التومرتية، واستجابة للخطاب العقدي الذي يأمر بالإلزام بتعاليمه، والخضوع لأولياء الأمور من الخلفاء.

ارتباط أسلوب النداء -بأدواته المختلفة- بالحزن وهو يعيد أحداث "كربلاء" ويجسدها في رثاء "الحسين بن علي"، مما جعل أساليب النداء تخر ج عن حقيقتها إلى مجالات أخرى مرتبطة بعاطفة الشاعر الحزينة، وفي المقابل تتفجر فخرا واختيالا عند مدح الموحدين، ومهما كانت الغاية من هذا الأسلوب، فإنه يرفع من وتيرة الشاعرية، ويدخل المتلقي في الخطاب ليكتشف مقصدية الشاعر.

وجود جملة من الظواهر الفنية والانزياحات، سواء أكانت استعارة أو تشبيها، فحقق الجراوي من خلال الصورة مستوى من الفنية والجمال، من خلال هيمنة الصور البلاغية البسيطة أحيانا، كما أشار إلى ذلك الدكتور الحسن الطاهري في مخطوطه الموسوم "الحجاج في مهدويات الجراوي"، على الرغم من بساطتها فقد حققت تواصلا بين النص والمتلقي، كما كانت تعبيرا صادقا عن الواقع السياسي والمذهبي الموحدي.

كان الأداء البياني عند الجراوي، عبر توظيف الاستعارات التصريحية، انزياحا عن المعنى، مما ولد دلالات إيحائية وسعت من مجال القراءة والتأويل، وبالتالي لم تكن مجرد ديكور تزييني، بل كانت صورا دالة رغم بساطتها.

تميزت بعض الصور الشعرية عند الجراوي بالمبالغة، متأثرة بغلو العقيدة الموحدية، فاستلهمت من أصولها العقدية، واصطبغت بالجو العام الذي ساد الحياة الدينية والسياسية للموحدين،وهو جوٌ تميز بالحروب والمواجهات، كما رأينا، بعيدا عن العناصر التي كان الشعراء يستشفون منها مكونات الصورة الشعرية كالطبيعة والمرأة وغيرهما.

خلقت الصورة التشبيهية عند الجراوي انطباعا حسيا، فبدت المسافة قريبة بين أطراف الصورة، فقدم نماذج لا تتخطى الإرث الذي تنوء به البلاغة العربية والشعر العربي القديم، فلم تخرج عن التصور المادي المحسوس إلا في طفرات قليلة ارتبطت بالمذهب الموحدي، فتجاوزت بذلك إلى بناء شخصية مغربية ذات خصوصية ترتبط بسياقها الاجتماعي و الدين والسياسي؛ فكانت معظم الصور الشعرية مستمدة من الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي والديني للدولة الموحدية.

## المصادر والمراجع

## القرآن الكريم

## أولا: المراجع العربية

1) إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ط3. دار النهضة العربية، مصر، 1961.
2) إبراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي. دار الآفاق، الجزائر، 2003.
3) الأزهر الزنادي. نسيج النص. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993.
4) ابن منظور. لسان العرب. تح/ أمين محمدعبد الوهاب ومحمد الصاوي العمري. دار إحياء التراث، لبنان، 1997.
5) ابن تومرت. أعز ما يطلب. تح/ عمار طالبي. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1985.
6) ابن تيمية. منهاج السنة. تح/ محمد رشاد سالم. مؤسسة قرطبة للنشر، المملكة العربية السعودية، 1406هـ، 1986.
7) أبو العباس الجراوي. الديوان. جمعه علي إبراهيم كردي. دار سعد الدين، المغرب، 1994.
8) ابن جني. الخصائص. تح/ محمد علي النجار. مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1970.
9) ابن جني. سر صناعة الإعراب. تح/ حسن هنداوي. دارالسلم، دمشق، 1985.
10) ابن حزم. الإحكام في أصول الأحكام. تح/ أبو الوفاء الأفغاني. دار الكتب العلمية، لبنان، 1993.
11) ابن طباطبا. عيار الشعر. تح/ عبد العزيز ناصر المانع. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
12) ابن يعيش. شرح المفصل. تح/ إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية، لبنان، 2001.
13) أبو حاتة أحمد. فن المديح. دار الشروق الجديد، لبنان، 1962.
14) أبو حامد الغزالي. المستصفى في علم الأصول. تح/ محمد عبد السلام عبد الشافي. دار إحياء التراث العربي، لبنان، 1997.

15) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح/ حبيب الخواجة. الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.
16) أحمد كشك. الزحاف والعلة -رؤية في التجريدوا إحداث الإيقاع. ط1. مكتبة النهضة، مصر، 1985.
17) أحمد أحمد بدوي. أسس النقد الأدبي عند العرب. نهضة مصر، 1996.
18) أحمد كشك. القافية تاج الإيقاع الشعري. المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، 1405هـ.
19) أحمد محمد الحوفي. أدب السياسة في العصر الأموي. دار القلم، بيروت، لبنان، 2001.
20) أحمد المتوكل. اللسانيات الوظيفية. دار الكتاب الجديد، بيروت، 1987.
21) أحمد عبد الستار الجواري. نحو القرآن. مطبعة المجمع العلمي العربي، العراق، 1987.
22) أحمد مختار عمر. دراسة الصوت اللغوي. دار الكتب، لبنان، 1987.
23) أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2001.
24) إدريس الناقوري. المصطلح النقدي. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، 1984.
25) الباقلاني. إعجاز القرآن الكريم. تح/ السيد أحمد صقر. دار المعارف، لبنان.
26) توفيق الزبيدي. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب، 1984.
27) الترمذي. سنن الترمذي. تح/ أحمد شاكر. دار الكتب الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. دط. دت.
28) تيبرماسين عبد الرحمان. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ط1. دار النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.
29) تمام حسان. اللغة بين المعيارية والوصفية. ط1. عالم الكتب، القاهرة، 2001.

30) ثامر العذاري. التشكيلات الإيقاعية في القصيدة من الريادة إلى النضج. رند للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، 1980.
31) جابر عصفور. آفاق العصر. مهرجان القراءة للجميع. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997.
32) جابر عصفور. مفهوم الشعر في التراث النقدي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
33) الجاحظ. البيان والتبيين. تح/ عبد السلام هارون. دار الفكر، بيروت، 1991.
34) جرير. الديوان. شرح وتقديم محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية، لبنان 1992.
35) جمال مبارك. التناص وجماليات الشعر الجزائري المعاصر. رابطة الإبداع والثقافة، الجزائر، 2003.
36) جهار جيهامي. موسوعة مصطلحات ابن رشد. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000.
37) الجواهري. الصحاح. تح/ نبيل بديع يعقوب، ومحمد الظريف. دار الكتب العلمية، لبنان.
38) الجراوي. الديوان. تح/ جمعه علي إبراهيم كردي. دار سعد الدين، المغرب، 1994.
39) الجرجاني. التعريفات. تح/ محمد صديق المنشاوي. مكتبة لبنان ناشرون، 1978.
40) جلال جيهاد. جماليات الشعر العربي. مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2007.
41) جميل صليب. المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني، لبنان، دط، دت.
42) الجواهري. الصحاح. تح/ نبيل بديع يعقوب ومحمد الظريف. ط1. دار الكتب العلمية، لبنان.
43) حسن الشهبيني حسني. أبو العباس الجراوي شاعر الموحدين. منشورات كلية الأدب الإنسانية، فاس، المغرب، 1986.
44) حسن عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني. ط1. مكتبة المنارة الزرقاء، الأردن، 1985.
45) حسن عبد الجليل يوسف. موسيقى الشعر العربي. الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1999.

46) حسين حنفي. من العقيدة إلى الثورة. المركز الثقافي العربي، دار التنوير، لبنان، 1988.

47) حلمي خليل. التفكير الصوتي عند الخليل. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1988.

48) حلمي خليل. التفكير الصوتي عند الخليل. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1998.

49) حافظ بن حجر العسقلاني. شرح صحيح البخاري. ط1. دار الخير، بيروت، دت.

50) حازم كمال الدين. نطرية المناسبة الإيقاعية في القافية. مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.

51) الخفاجي. سر الفصاحة. تح/ عبد المتعال الصعيدي. دار الكتب العلمية، لبنان، 1982.

52) الخليل بن أحمد الفراهدي. العين. تح/ مهدي المخزومي وا إبراهيم الصراتي. وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، 1981

53) الخليل أحمد خليل. معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب. دار الفكر اللبناني، لبنان، 1995.

54) خالد سليكي. التراث والخطاب. مجلة جذور. النادي الثقافي بجدة. السعودية، مح8، مارس، 2006.

55) الخطابي محمد. لسانيات النص. المركز الثقافي الغربي، لبنان، 1991.

56) حنفي محمد شرف. التصوير البياني. مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1969.

57) الرازي. المحصول في علم الأصول. تعليق/ محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، 1999.

58) الرازي. التفسير الكبير. دار إحياء التراث العربي، لبنان، د ط، دت.

59) رشيد شعلال. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2011.

60) رجاء عيد. التجديد الموسيقي في الشعر العربي. دار الفكر بيروت، لبنان، ط1، 2009.

61) الزجاجي الجمل في النحو. تح/ علي توفيق الحمد. مؤسسة الرسالة، إربد الأردن، 1984.
62) الزمخشري. أساس البلاغة. تح/ مزيد نعيم وقوتي المعري. مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998.
63) الزواوي بغورة. مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو. المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، لبنان، 2001.
64) السرخسي. أصول السرخسي. تح/ أبو الوفاء الأفغاني. دار الكتب العلمية لبنان، 1993.
65) سعد مصلوح. العربية من نحو الجملة إلى نحو النص. جامعة الكويت، 1990.
66) سعيد حسن بحيري. علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1977.
67) سعيد حسن بحيري. علم لغة النص. المفاهيم والاتجاهات. مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، مصر، 1997.
68) السعيد يقطين. تحليل النص الروائي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء بيروت، 1991.
69) السعيد يقطين. تحليل الخطاب وانفتاح النص. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1989.
70) السلجماسي. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تح/ علال الغازي. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1981.
71) السرخسي. أصول السرخسي. تح/ أبو الوفاء الافعاني. دار الكتب العلمية، لبنان، 1993.
72) سلطان منير. تشبيهات المتنبئ ومجازاته. منشأ المعارف الاسكندرية مصر، 1981.
73) سيد بحراوي. العروض والإيقاع في الشعر العربي. محاولة إنتاج معرفة علمية حديثة. الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1993.
74) الشافعي. الرسالة. تح/ أحمد محمد شاكر. مطبعة الباني الحلبي، مصر، ط1، 1440هـ.

75) شعبان صلاح. موسيقى الشعر بين بين الاتباع والإبداع. دار غريب للطباعة، مصر، ط4، 2005.
76) شكري عياد. اللغة والإبداع. مكتبة الزهراء الشرق، مصر، 1998.
77) شكري عياد. مبادئ علم الأسلوب. دار التنوير للطباعة والنشر، مصر، 2003.
78) الشهرستاني. الملل والنحل. تح/ محمد السيد كيلاني. دار المعرفة، بيروت لبنان، 1995.
79) صالح عبد الفتاح. عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، 1985.
80) صبحي أنور رشيد. تاريخ الموسيقى العربية. السلم الموسيقي والإيقاع. مؤسسة بافوريا للنشر، لبنان، 2000.
81) صلاح الدين محمد نوار. الخلافة والإمامة. منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1996.
82) صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة. دار الأدب، بيروت، لبنان، 1994.
83) صلاح فضل. النظرية البنائية في النقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1985.
84) صلاح فضل. بلاغة الخطاب. وعلم النص. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.
85) صلاح فضل. علم الأسلوب. دار الشروق، مصر، 1998.
86) عبد الحميد النجار. ابن تومرت. حياته وآراؤه. دار الغرب الاسلامي، لبنان، 1983.
87) عبد الحميد زاهيد. الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية. المطبعة الوطنية. مراكش، المغرب، 2000.
88) عبد الحميد هنداوي. الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم. الدار الثقافية للنشر، مصر، 2004.
89) عبد الرحمان الموجي. الإيقاع في الشعر العربي. دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق، سوريا، 1998.
90) عبد الرحيم كنوان. من جماليات إيقاع الشعر العربي. ط2، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 2002.

91) عبد السلام المسدي. الأسلوب والأسلوبية. الدار العربية للنشر، طرابلس، ليبيا، 1982.
92) عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص . منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006.
93) عبد القادر عبد الجليل. هندسة المقاطع الصوتية. ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987.
94) عبد القادر عبد الجليل. علم اللسانيات الحديث. دار صفاء للطباعة والنشر. عمان، الأردن، 2002.
95) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2006
96) عبد الله الغذامي. تشريح النص. ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1987.
97) عبد الله بنصر العلوي. الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع.
98) منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة إيمديا، فاس، المغرب، 2006.
99) عبد المالك مرتاض. نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2010.
100) عبد المالك مرتاض. التحليل السميائي للخطاب الشعري. تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي. دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001.
101) عبد المالك مرتاض. تحليل الخطاب السردي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1993.
102) عبد المالك مرتاض. قراءة النص، كتاب الرياض، 1997.
103) عبد المنعم الناصر. صوتيات. دار الكتاب، مصر، 1989.
104) عبد الله إبراهيم. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1986.
105) عبد الله الطيب. المرشد في فهم أشعار العرب. ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، لبنان، 1970.
106) عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية. النظرية والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

107) عبده الراجحي. النحو العربي والدرس الحديث. بحث في المنهج. عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي، لبنان، 1974.

108) عز الدين علي السيد. التكرير بين المثير والتأثر. عالم الكتب. لبنان، 1986.

109) عبد الناصر العجمي. الخطاب السردي نظرية قريماس. الدار عبد الواحد المراكشي. المعجب في تلخيص أخبار المغرب. ط7، علق عليه محمد سعيد العريان ومحم دالعربي العلمي. دار الكتاب، الدار البيضاء، 1976.

110) العسقلاني. شرح صحيح البخاري. دار الخير، بيروت، لبنان، 1993.

111) عصام نور الدين. علم الاصوات اللغوية. دار الفكر اللبناني، لبنان، 1992.

112) علوي الهاشمي. السكون المتحرك. دراسة في البنية والأسلوب. منشورات اتحاد الكتاب، الإمارات المتحدة، 1992.

113) الفخر الرازي. التفسير الكبير. دار إحياء التراث. بيروت، لبنان، دط، دت.

114) فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري. دار آفاق العربية، مصر، 2008.

115) فريد عوض حيدر. فصول في علم الدلالة. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2000.

116) فاضل ثامر. اللغة الثابتة في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربيالدار البيضاء المغرب، 1996.

117) فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية مدخل نظري. دراسة تطبيقية، دار الآفاق العربية، مصر، 2008.

118) الفيروز آبادي. القاموس المحيط. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1997.

119) فيروز الموسوي. قصيدة المديح في الأندلس. وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 2009.

120) قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تح/ محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.

121) فوزي عيسى. الشعر الأندلسي في عهد الموحدين. ط3، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2007.

122) الكافي محمد الباشا. معجم عربي حديث. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

123) كريم زكي حسام الدين. الدلالة الصوتية. مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1992.

124) الكفوي. الكليات. تح/ عدنان درويش. ومحمد المصري. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1982.

125) كمال أبو ذيب. البنية الإيقاعية للشعر العربي. ط3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987.

126) تَوامة عبد الجبار. زمن الفعل في اللغة العربية. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

127) الكيليني. الكافي. تح/ علي أكبر الغفاري. دار الكتب الإسلامية، طهران، إيران، 1388هـ.

128) الماوردي. الاحكام السلطانية. تح/ أحمد مبارك البغدادي. مكتبة دار ابن قتيبة، الكويت، 1989.

129) المتنبئ. الديوان. وضعه عبد الرحمان البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ.

130) محمد الجزائري. خطاب الإبداع. دار الشؤون الثقافية العامة، سوريا، 1992.

131) محمد الحسين المظفر. الشيعة والإمامة. دط، المطبعة الحيدرية، النجف. العراق، 1951.

132) محسن أطميش. دير الملاك. دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982.

133) محمد عبد المجيد الطويل. العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري. دار غريب، القاهرة، مصر، 2006.

134) محمد العياشي. نظرية الإيقاع العربي. دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1986.

135) محمد عوفي عبد الرؤوف. القافية والأصوات اللغوية. مكتبة الخانجي. مصر. 1977.

136) محمد عبد الله القاسمي. التكرارات الصوتية في لغة الشعر. عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2010.

137) محمد عبد المطلب. جدلية الافراد والتركيب. مكتبة الحرية الحديثة، مصر ، 1984.
138) محمد عبد المطلب. هكذا تكلم النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1997.
139) محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر. ط2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985.
140) محمد الخطابي. لسانيات النص. ط1، مدخل إلى انسام الخطاب. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1991.
141) محمد عزيز الحباني. من الكائن إلى الشخص. دار المعارف، القاهرة، مصر ، 1963.
142) محمد الوالي. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
143) محمد الشاوش. فصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية. المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 2006.
144) محمد الماكري. الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
145) محمد المبارك. استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 1999.
146) محمد صالح زكي. الخطاب الشعري عند محمود درويش. دراسة أسلوبية. ط1، مطبعة المقداد، غزة، فلسطين، 2001.
147) محمود مصطفى. أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض والقافية. ط1، عالم الكتب، لبنان، 1996.
148) المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر ، 2004.
149) الآمدي. منتهى السول في علم الأصول. الجمعية العالمية الأزهرية، د ت.
**150)** محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة، بيرت، لبنان، 1985.

151) محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1996.

152) محمد العمري. البنية الصوتية للشعر. ط1، الدار العالمية للكتاب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

153) محمد لطفي اليوسفي. في بنية الشعر العربي المعاصر. دار ستراس للنشر، تونس، 1985.

154) محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث. دار العودة، بيروت، لبنان، 1986.

155) محمد مفتاح. التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، لبنان، 1996.

156) محمد مفتاح. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة الموسيقى. الجرس المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

157) محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة، مصر، 1996.

158) محمد مندور. في الميزان الجديد. مكتبة نهضة مصر، مصر، 1988.

159) محي الدين النووي. شرح صحيح مسلم. ط1، دار احياء التراث، لبنان، 1392هـ.

160) مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. منشأة المعارف، مصر، 1998.

161) مصطفى العوفي. تأويل الأسلوب. منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر، 1985.

162) المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1989.

163) معن زيادة. الموسوعة الفلسفية العربية. معهد الإنماء العربي، 1986.

164) مغنية محمد جواد. الشيعة في الميزان. دار الجواد، سوريا، 1986.

165) منذر عياشي. مقالات في الأسلوبية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990.

166) " " . اللسانيات والدلالة. مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999.

(167) ميشال زكريا. الألسنة قراءة تمهيدية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.

(168) الماوردي. الاحكام السلطانية. تح/ أحمد مبارك البغدادي. مكتبة دار ابن قتيبة، الكويت، 1989.

(169) الميلود عثماني. شعرية تودروف. دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

(170) نايف خرما. أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة. سلسة عالم المعرفة، الكويت، 1979.

(171) نافع صالح عبد الفتاح. عضوية الموسيقى في النص الشعري. مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، 1985.

(172) نازك الملائكة. سيسيولوجية الشعر ومقالات أخرى. دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، 1993.

(173) يحيى بن حمزة العلوي. المنهاج. تح/ هادب بن عبد الله ناجي. مكتبة الرشيد، العراق، 2009.

(174) نعيم اليافي. أطياف الوجه الواحد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

(175) ياقوت الحموي. معجم البلدان. ط1، دار صادر ناشرون، لبنان، 1977.

(176) يمنى العيد. في القول الشعري. دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

(177) يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1990.

(178) يوسف أبو العدوس. البلاغة والأسلوبية. الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998.

(179) يوسف اسماعيل. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.

180) يوسف وغليسي. البنية والبنوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية. بحث في البنية اللغوية. قسم اللغة لعربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دت.

181) نوري حمودي القيسي. الأديب والالتزام. دار الحرية، الموصل، العراق، 1979.

182) النووي. شرخ صحيح مسلم. دار الخير، بيروت، لبنان، 1494.

183) الهاشمي علوي. فلسفة الإيقاع. المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، لبنان، 2006.

184) الورتلاني خميسي. الإيقاع في الشعر العربي الحديث. دار الحوار للنشروالتوزيع، سوريا، 2005.


## ثانيا: المراجع المترجمة


185) إديثكيري زويل. عصر البنوية من ليفي ستراس إلى فوكو. ط1، تر/ جابر عصفور. دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

186) أوزولد ديكرو وجان ماري سشايفر. القاموس الموسوعي لعلوم اللسان. تر/ منذر العياشي. المركز الثقافي العربي، لبنان، 2007.

187) بنفيس بيل. سيسيولوجيا اللغة. تر/ سيزا قاسم. ضمن كتاب مدخل إلى السميوطيقا. دار الباب العصرية القاهرة، مصر، د ت.

188) تودروف. النص. تر/ منذر العياشي. المركز الثقافي العربي، لبنان، 2004.

189) تودروف. الشعرية. تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبوقال، المغرب، 1987.

190) تودوروف. العلامتية وعلم النص. تر/ منذر العياشي. المركز الثقافي العربي، لبنان، 2004.

191) جان بياجيه. البنوية. تر/ عارف منيمنة وبشير وابري. منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1985.

192) جوليا كريستيفا. علم النص. تر/ فريد الزاهي. مراجعة عبد الجليل ناظم. دار توبقال، المغرب، 1997.

193) رولان بارت. النقد البنوي للحكاية . تر/ أنطوان أبو زيد. منشورات عويدات، بيروت، 1988.

194) رولان بارت. درس السميولوجيا. تر/ عبد السلام بن عبد العالي . توبوقال، الدار البيضاء، 1981.

195) رولان بارت. من العمل إلى النص. تر/ منذر العياشي. مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1999.

196) رومان جاكبسون. قضايا الشعرية. تر/ محمد الوالي ومبارك حنون دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

197) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. تر/ محمد البكري. ويمنى العيد. دار بوتقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

198) مخائيل باختين. شعرية ستوتفسكي. تر/ جميل نصيف. دار توبقال. الدار البيضاء، المغرب، 1986.

199) ميخائيل ريفاتير. معايير تحليل الأسلوب. تر/ حميد لحميداني. دار سال المغرب، 1993.

200) ميشال فوكو. حفريات المعرفة. تر/ سالم ياقوت. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 1968.

201) فرديناند دي سوسير فصول في اللغة. تر/ أحمد نعيم الكراعي. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية. مصر. 1985.

202) فيرناند هالين. بحوث في القراءة والتلقي. تر/ محمد خير البقاعي. المركز الحضاري، حلب، سوريا، 1998.

203) نعوم تشومسكي. آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل. تر/ عدنان حسن. دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2009.

204) يوسف أشياخ. تاريخ الاندلس في عهد المرابطين والموحدين. تر/ محمد عبد الله عنان. مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1958.

**ثالثا: الرسائل الجامعية**

205) إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب. البنية الصوتية. ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح. رسالة ماجستير، مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب الجامعة الإسلامية بغزة، فلسطين، 2002.

206) أحمد جهاد الموسوي. تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم. دراسة صوتية دلالية. رسالة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب الجامعة، المستنصرة، العراق، 1997.

207) أحمد ياسين موسى الفرود. دراسات في تحويل الخطاب النثري العربي في عصر النهضة. رسالة ماجستير، مقدمة لجامعة اليرموك، الأردن، 1997.

208) ناظم محمد خلف السويدان. حركية الصراع في القصيدة العباسية. أطروحة دكتوراه، مقدمة لكلية التربية، جامعة الأنبار، العراق، 2007/ 2008.

209) حميد المداوي. المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، أطروحة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب، بغداد، العراق، 1996.

210) ألاء عبد الرضا عبد الصاحب العرباوي. شعر نازك الملائكة. دراسة إيقاعية. رسالة ماجستير، مقدمة لكلية تربية البنات، جامعة بغداد، العراق، 2005.

211) زيد قاسم ثابت. الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم. أطروحة دكتوراه، مقدمة لكلية الآداب، الجامعة المستنصرة، بغداد، 2002.

212) علي جمعة عثمان. نظام الجملة في شعر الحماسة. رسالة ماجستير، مقدمة بجامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، السعودية، 1985.

**رابعا: المجلات العلمية**

213) مجلة كلية الآداب. الاسكندرية. مصر يناير العدد 34. 1985.

214) مجلة العرب والفكر العالمي. لبنان. عدد3. 1988.

215) مجلة البيان الكويتية. العدد 238. 1986.

216) مجلة أقلام. العراق، العدد52، 1985.

217) مجلة اللسانيات. جامعة الجزائر. العدد. 2. 1971.

218) مجلة آفاق. اتحاد الكتاب المغربي. عدد9، 8. 1988.

219) مجلة الفكر العربي. مركز الإنماء العربي. مصر. عدد 96. 1990.

220) مجلة آفاق عربية العراق. كانون الأول. عدد17. 1992.

221) علامات في النقد. النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، عدد 35، 2000.

222) مجلة آفاق عربية. العراق. العدد3. آذار حزيران. 2002.

223) مجلة حوليات. الجامعة التونسية. كلية الآداب. العدد32. سنة 1991.

224) مجلة الفكر العربي. مصر. العدد 96. سنة 1990.

225) مجلة ألف باء العدد 6. العراق. 1976.

226) مجلة الموقف الأدبي. الكويت. العدد377، 2002.